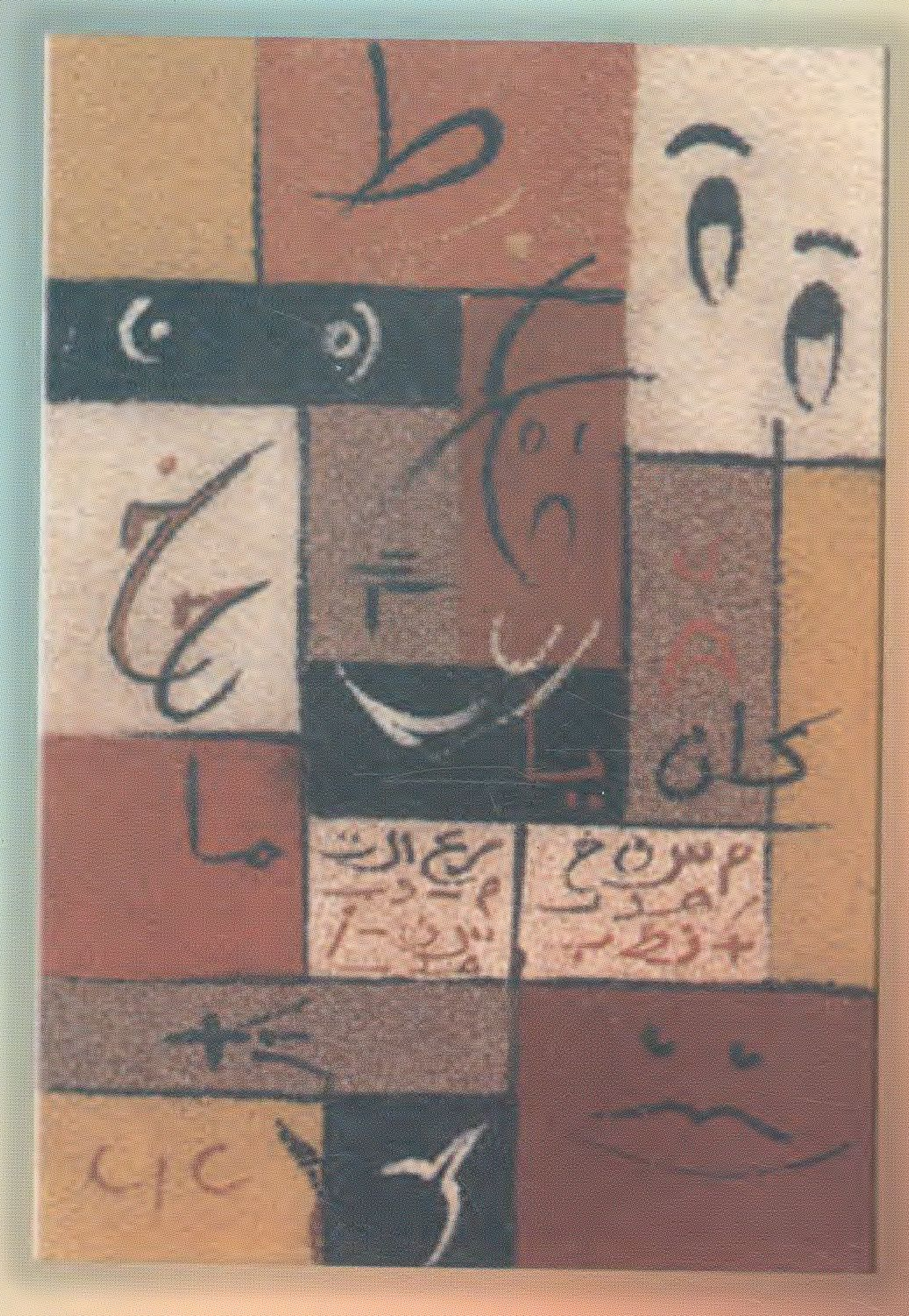
عبد الهادي الزوهري

تحليل الخطاب في حكاية الأطفال



عبد الهادي الزوهري

تحليل الخطاب في حكاية الأطفال

الفضاء - الزمن - الرؤية السردية - الشخصية

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الكتاب: «تحليل الخطاب في حكاية الأطفال»

المؤلف : عبد الهادي الزوهري

لوحة الغلاف: ذ. عبد الوهاب الزين

الطبعة: الأولى 2003

المطبعة: فيديبرانت

الإيداع القانوني: 1878 / 2003

الإهداء

إلى:

- والدي الفقيه الذي علمتني ذكراه من حيث لا يعلم.

- عمي سيدي محمد الذي لم يشعرني -في يوم من الأيام- باليتم.

- والدتي التي كافحت من أجل تعليمي حين اشتغلت في فترة الاستعمار حيث كان عمل المرأة -آنذاك- يعد عيبا وانتهاكا لمقدسات الأسرة المغربية.

- إخوتي الحاج محمد، زهراء، عبد الحليم، نجاة، عبد الجبار، عبد الرزاق.

إلى هؤلاء أهدي هذا الكتاب.

هذا الكتاب

■ بقلم: د. عبد الرحيم مؤدن

قد لا أبالغ في القول، إذا اعتبرت هذه الدراسة إضافة نوعية لهذا المجال المفتقد إلى تراكم جاد في مستويين:

أ- مستوى الإبداع الموجه للأطفال كتابة ورسما وشريطا سينمائيا، فضلا عن القصص المصورة «B.D» والبرامج الإذاعية والتلفزية والنشرة المختصة... الخ.

ب- مستوى النقد المحايث لهذه التجربة من مواقع مختلفة في الرؤية والتحليل والكشف عن العالم الثّرّ للطفولة والأطفال.

وأهمية هذا المؤلف، من جهة أخرى، تكمن في هذه المقاربة المزدوجة لنصوص -عربيا وأجنبيا- إبداعية ونقدية تعيد الاعتبار لهذا المحكي الذي ما زال خاضعا لمنظور تراتبي يجعله في مرتبة أقل من الإبداع الموجه للكبار. ونتج عن ذلك -بالضرورة- إصدار أحكام القيمة التي جعلت من هذا المنتوج مجرد «لعب أطفال» أحيانا، أو مجرد لعبة وقتية -أحيانا أخرى- مثل باقي اللعب التي تنتهي بانتهاء وظيفتها لسبب أو لآخر. والمنظوران معا يعكسان -بالضرورة- مواقف اجتماعية وتربوية تخفي نظاما مختلا في جوانب عديدة، بين الكبار والصغار!!

هكذا عالج الدارس هذين الخطابين: خطاب الإبداع وخطاب النقد أو الإضاءة لمستويات هذا الإبداع، عبر أسئلة عديدة ارتكزت حول آليات اشتغال النص والقراءة في آن واحد.

وبالإضافة إلى هذا وذاك، فالباحث اقتحم هذه المغامرة اللذيذة بأدوات منهجية متحت من السرديات في مجال تحليل الخطاب الحكائي الموجه للأطفال.

وإذا كانت بعض المقاربات قد حاولت اختراق الفضاء الإبداعي بنوع من التردد حينا، أو بنوع من الخجل حينا آخر، فإن أهمية هذا العمل -والباحث ليس غريبا عن الميدان بعد إصداره لمطبوعه الأول حول ثقافة الأطفال بالمغرب (1999)- تكمن في الاستفادة من الغنى النظري للدراسات السردية دون أن يغادره حس فني ملموس برز في تعامله مع المنتوج الإبداعي الموجه للأطفال من حيث كونه يقتضي خضوعه لمقاييس جمالية في الكتابة والرسم والإخراج واستعمال اللون والخط ومختلف العلامات المتضافرة على تحريك المتخيل من جهة، وترسيخ القيم الإنسانية من جهة ثانية.

كتاب جدير بالقراءة.

توطئة

هذه المقاربة هي وليدة مرحلتين؛ أولاهما ابتدأت سنة 1996، حينما اطلعنا على حكايات **خوان رمون خمنيث** (خ.ر.خ)، وانغمسنا منذئذ في قراءة أدب هذا الأديب الإسباني الفذ، وثانيتهما تنطلق مع الألفية الثالثة من هذا القرن حين واصلنا العمل الأول بقراءة المجموعة الحكائية الشعبية : «البطة والقمر» **لليو تولستوي**، وكذا الحكايات الأربع **لزكريا تامر**.

والقاسم المشترك بين كل هذه الحكايات هي أنها موجهة للأطفال من لدن كبار القصاصين من مواقع حضارية وثقافية متباينة من العالمين الأوروبي والعربي.

ولئن خصصنا كتابنا «ثقافة الأطفال بالمغرب» حول : الرسائل الموجهة للأطفال، وقضايا معجمهم اللغوي، وإشكالات نقد أدبهم، فإننا سنقارب هذه المرة، خطابات حكايات الأطفال المتسربلة بالبيئات الإسبانية والروسية والعربية.

إن هذا الكتاب، يندرج ضمن نفس المشروع الذي انطلقنا منه في كتاب «ثقافة الأطفال بالمغرب»؛ من أجل تطويره بأدوات منهجية جديدة لم تكن متاحة لنا أثناء تأليف المؤلف السابق الذكر.

وكان الدافع إلى ذلك هو ما لمسناه من سيطرة ثقافة النقد التقليدي على قراءات حكاية الأطفال، على الرغم مما راكمه النقد الأدبي الحديث، من خبرات تتمثل في نظريات علمية جريئة؛ تصفي بشكل حاسم ونهائي مع الإرث التقليدي الذي هيمن منذ زمن طويل على ممارسة النقد الأدبي.

ومما شجعنا على المضي في هذا الطريق، هي بعض المقاربات الرائدة -على قلتها- التي تناولت هذا الموضوع؛ الأمر الذي دفعنا

إلى المغامرة العلمية النقدية بتأليف هذا الكتاب متجشمين ما يمكن أن يترتب عليها من مزالق فكرية، أو هنات تطبيقية؛ والشافع لنا في ذلك هو عزيمتنا القوية، في تطوير الرؤية التربوية والنقدية التي تتصل بموضوع اشتغالنا.

والكتاب تجسيد لمسار وعينا النقدي-التربوي، في الاشتغال على خطاب حكاية الأطفال، بدأناه بقراءة عامة لحكايات (خ.ر.خ)، والتي لا ندعي فيها أننا استطعنا الفكاك من أسر النقد التقليدي المهيمن على النماذج التحليلية لحكايات الأطفال، ولكننا طورناها بوعي حذر، ونسبي، للتوسل بأدبيات السرديات البنيوية، ومصطلحاتها ومفاهيمها، في عموميتها، لمقاربة بعض مكونات خطاب حكاية الأطفال عند **تولستوي**، و **تامر**.

وهكذا وجدنا أنفسنا، ننتقل من المقاربة العامة لمختلف مُشَكِّلات الحكاية الطفلية من : شخوص وأحداث، وزمان، ومكان في التعاطي مع حكايات (خ.ر.خ)، إلى مقاربة خاصة، مدققة لمكونات الخطاب الحكائي الطفلي : كالزمن، والرؤية السردية، والفضاء في حكايات : «البطة والقمر» **لتولستوي**، كما وقفنا عند الشخصية الرئيسية والثانوية، وخصائص كل منهما، وترابطهما مع المكونات الأخرى للخطاب الحكائي الطفلي عند **زكريا تامر**.

ولم تنسنا هذه المقاربة في جانبيها العام والخاص، أن نهتم بالخصائص التي تنفرد بها الحكاية، كنوع من أدب الأطفال، بالتوجيه التربوي، والخلقي الثاويين في نسيج هذا الجنس الأدبي.

وعطفا على ما سبق؛ فإن هذا الكتاب ليس كتابا متخصصا في النقد الأدبي، على الرغم مما يجمع بين دفتيه من أحكام نقدية، كما أنه ليس كتابا متخصصا في التربية أو أحد علومها، على الرغم مما يرد فيه من آراء تربوية.

إنه في حقيقة الأمر، كتاب نقدي، وتربوي، بحكم موضوعه : تحليل خطاب حكايات الأطفال؛ فهو يجمع بين النقد والتربية، كما

يجمع التربية والنقد.

وهكذا قسمنا الكتاب إلى خمسة فصول : فالأول : يحدد المصطلحات، ويضبط المفاهيم التي تقوم عليها فكرة الكتاب، والثاني: يعرض لنماذج مختلفة من تحليل الخطاب الحكائي الطفلي، لدى مجموعة من النقاد والمربين، بينا فيها جوانب القصور التي تتضمنها، ونوهنا بما يوافق منهجنا في تحليل الخطاب الحكائي الطفلي الذي ندعو له، وبالتالي خصصنا الفصول المتبقية لرؤيتنا التحليلية البديلة؛ إذ يتناول الفصل الثالث : حكايات (خ.ر.خ) من منظور عام، مع التركيز على مكوناتها الدلالية ووظائفها التربوية، والإيديولوجية. بينما يعالج الفصل الرابع: مكونات الفضاء، والزمن والرؤية السردية في حكايات «البطة والقمر» **لتولستوي**، ويعرض الفصل الخامس : لكل جوانب الشخصية الحكائية في الحكايات الأربع **لزكريا تامر**.

ويتوج الكتاب بتركيب تنصهر فيه أهم الخلاصات التي انبثقت من أحشاء فصوله.

ولا يسعنا في نهاية هذه التوطئة إلا أن نتقدم بجميل الشكر، وجزيل العرفان للناقد الدكتور عبد الرحيم مودن الذي تفضل بقراءة هذا الكتاب، مبديا رأيه فيه، وللصديق الأستاذ الصحافي أحمد نشاطي الذي سهر على إخراج المؤلف، إذ اهتم اهتماما خاصا بمختلف العمليات الفنية التي يتطلبها ذلك.

والله من وراء القصد.

الفصل الأول

مساهمة في التحديد المفهومي

إن تحديد بعض المصطلحات، ومفاهيمها التي نوظفها داخل جسد هذا الكتاب أمر ضروري، لتحاشي سوء الفهم والتفاهم.

وهذه المصطلحات في تلازمها، وارتباطها؛ هي مكونات عنوان الكتاب من : تحليل، وخطاب، وحكاية، وطفولة.

إن المقصود بالتحليل، هو تلك العملية التي تفكك «مكونات نص ما»[1]؛ أي أن النص عبارة عن نسيج من المقولات، والتحليل هو الآلية التي بوساطتها يتم تفكيك مختلف العناصر المكونة للنسيج النصي من : سرد، ووصف، وشخصية، وفضاء، وزمن ...الخ

أما الخطاب، فهو الطريقة التي يسلكها الساردون في تقديم مادتهم الحكائية، وبالتالي قد تكون المادة الحكائية واحدة؛ ولكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها[2].

ولئن كان الخطاب وتحليله عند بعض اللسانيين لا ينبغي أن يتجاوز الجملة؛ فإن وجوده عند «هاريس» مثلا : يتحدد بنظام متتالية من الجمل؛ قد يسميها البعض ملفوظا، وقد يسميها آخرون «النص»، رغم أن كل مصطلح من هذه المصطلحات متعدد الدلالات والمعاني، وقد يقابل بعضها بعضا، في هذا السياق أو ذاك، بحسب هذا الاتجاه أو غيره.

ولكن المهم بالنسبة إلينا، هو التحديد الذي قدمه «**بنفنست**» للخطاب باعتباره : «كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[3].

يتعرض **سمير روحي الفيصل** لمصطلح الحكاية، حين يعرف قصة الطفل بقوله : «جنس أدبي يضم حكاية شائقة»[4]. فهي على هذا الأساس، جزء من القصة، أو عنصر منها، كما هي بقية العناصر الأخرى من : حبكة، وفكرة، ومغزى المُشكِّلة للقصة. أما الحكاية عنده؛ فهي : «مجموعة من الحوادث المرتبة زمنيا ترتيبا تصاعديا بالنسبة للأطفال»[5].

ومن ناحية الوجود التاريخي؛ فإننا نستنتج أن الحكاية أسبق في التاريخ من القصة، لارتباط الأولى بالرواية والمشافهة، وارتباط الثانية بالكتابة؛ فهذا **عادل أبو شنب** يعود لمورفولوجية الحكي، ليقرر أن فعل «حكى» يعني : «القص بطريقة المشافهة والرواية»[6].

وهذا الفهم، يتفق مع ما يذهب إليه **د. علي الحديدي** حينما يقول «ولا يمكن تصور طفل دون أن نتخيله مع لعبة يلعب بها وحكاية يستمع إليها أو قصة يقرؤها في كتاب»[7].

وهنا يتم التمييز بين المصطلحين، على أساس أن الحكاية تسمع وتروى، بينما القصة تقرأ؛ أي أن الفارق هنا، هو ما بين المشافهة من جهة، والكتابة من جهة أخرى، بل إن مسألة الكتابة ذاتها التي تميز القصة، تطال الحكاية أيضا، إذ أننا نعرف كثيرا من الحكايات الشعبية خضعت للتدوين[8].

ولما كانت هذه التعريفات السابقة قد حاولت التفريق بين الحكاية و القصة؛ رغم العلائق الموجودة بينهما، فإنها جميعا تصب في حقل السرد.

إلا أننا نستنبط من السياقات التي تتحدث عن القصة والحكاية ترادفهما، إذ الحكاية «قصة مروية»[9].وهذا ما يذهب إليه أحد الباحثين قائلا : «وقصص الحيوان هي ما يسمى Fables حكايات قصيرة تهدف إلى أن تنقل معنى أخلاقيا وتعليميا»[10]. بل نجد هذا الترادف أيضا في معجم المنهل، في ص: 519، وص: 873 رغم التباين الاشتقاقي بين قصة Histoire وحكاية Récit [11].

وقد لاحظ **د. مصطفى يعلى** أمر هذا الترادف بين القصة والحكاية حيث قدم مجموعة من النصوص والعناوين من ألف ليلة وليلة وغيرها، لكنه اعتبر أن جميع أنواع الحكايات من: شعبية، ومرحة، وخرافية تندرج ضمن ما سمي بالقصص الشعبي[12].

لكن بعودتنا إلى قاموس «**لاروس**»؛ نجد أن الحكاية Récit هي: «علاقة كتابية أو شفوية لأحداث واقعية أو خيالية»[13]. وهذا ما يؤكد

عليه النقاد المحدثون الذين يعتبرون الحكاية خطابا شفويا أو مكتوبا[14].

وهكذا سنجد أنفسنا مطالبين بتصديق وتبني الميثاق المرجعي الذي تؤشر عليه النصوص، موضوع هذه الدراسة، حيث تضع على صفحاتها الأولى إشارة نوعية : «البطة والقمر» حكايات شعبية، أو حكايات الأطفال لـ**خمنيث**؛ وهي تشكل أغلبية النصوص التي اشتغلنا عليها، إذ تتناول مكونات الخطاب كالفضاء، والزمن، والرؤية السردية، والشخصية. وهذا في اعتقادنا مخرج إجرائي يجنبنا السقوط في البحث النقدي المتخصص.

إن الخطاب الحكائي الذي نقصده، هو خطاب يتوجه إلى الأطفال؛ مما يحتم علينا تقديم مفهوم للطفولة.

فلا قواميس اللغة في العربية، أو في اللغات الأجنبية، ولا حتى الكتب التنظيرية لأدب الأطفال تشفي الغليل في هذا المجال، مما يفرض علينا التوجه إلى كتب علم نفس الطفل للحصول على مبتغانا، كما يقترح أحد المهتمين[15] فـ«**جان شاتو**»[16] Jean Chateau مثلا يعترض على كثير من التحديدات التي تعرف الطفل وينتقدها مثل: الطفل رجل صغير، أو كائن ينمو؛ فلا القامة تحدد الطفولة، ولا النمو ظاهرة تختص بالطفولة دون غيرها.

إن ما يميز الطفل قبل كل شيء، هو أساليب سلوكه، وتصرفاته التي تتصف بالاضطراب، مقارنة بسلوكات وتصرفات الراشد.

إن ما ينتهي إليه «**جان شاتو**»، هو أن الطفولة اندفاع إلى الأمام، وانطلاقة نحو آفاق أرحب سوف تخضع للبنيات الاجتماعية.

ومع ذلك كله، تظل الطفولة هي مرحلة العمر السعيد، عمر الأمل والأحلام.

إن هذه الاندفاعية التي تطبع الطفل بطابعها، ترتبط بكامل نموه الذهني والوجداني.

والنمو -كما هو معلوم- عملية معقدة، ومتشابكة، تفضي فيها

كل مرحلة إلى أخرى، وهي عملية يتفاعل فيها الكم والنوع، بيد أن لكل طفل طريقته الخاصة في النمو، وفق الفروق الفردية الموجودة بين الأطفال.

إن النمو وحدة مترابطة غير منفصمة، وإن تجزيئها إنما يكون لضرورة منهجية ليس إلا، وعلى هذا الأساس؛ فإن الطفل يمر بأربع مراحل، لكل مرحلة خصائصها الفزيولوجية، والعقلية، والانفعالية، وأثرها في قراءة حكاية الأطفال.

المرحلة الأولى:

تبتدئ من الولادة إلى السنة الثانية وهي مرحلة لا يملك فيها الطفل مؤهلات ذاتية للتعامل مع الحكاية.

المرحلة الثانية:

تمتد من بداية السنة الثالثة إلى نهاية السنة الخامسة؛ وفيها يستمر نمو الطفل جسميا : من حيث الوزن والطول إذ يسير واقفا في سنته الخامسة، ويزداد نشاطه البدني، ومن ناحية النمو العقلي، تكون معظم كلمات الزمان ضمن القاموس اللغوي لطفل الثالثة. ولكن أغلبها يوظف في المستقبل، ويستمر ذلك في السنة الرابعة، فيغتني ذلك القاموس بمفردات جديدة. وفي السنة الخامسة، يستطيع الطفل تسمية أيام الأسبوع، ولكنه لا يستطيع تصور نفسه ميتا.

يملك طفل الثالثة فكرة محدودة عن الأمكنة والفضاءات، فهو يستطيع تذكر الزقاق الذي يوجد به منزله ولكنه لا يعرف رقمه.

وفي سنته الخامسة، يهتم الطفل بالمدن والقرى التي يقطنها أقاربه، أو بعض معارفه.

وفي هذه المرحلة –وابتداء من السنة الثالثة– يسيطر الطفل على اللغة، ويتحكم في الكلمات، وفي سنته الرابعة يكون قادرا على أن يفتخر بكلامه، ويقص حكاية لأصدقائه.

وفي السنة الخامسة يحب أن يقرأ له ويهتم بمعاني الكلمات

الجديدة. وأنسب الحكايات لهذه المرحلة، هي تلك التي تحتوي على شخوص من الحيوان، والنبات، أو التي تحتوي على شخوص بشرية مألوفة لديه كأفراد العائلة من: جدة وأب وأم وإخوة...الخ.

وفي هذه المرحلة أيضا، يشرع خيال الطفل في النمو، بشكل متدرج لذلك فهو يبتهج لسماع وقراءة الحكايات الخيالية ذات الشخوص الخرافية.

المرحلة الثالثة:

وتبتدئ من السنة السادسة حتى الثامنة؛ ويطلق عليها مرحلة الطفولة المتوسطة، ففيها يرتاد الطفل عالم المدرسة الابتدائية، وتستمر قامته في الطول، ويزداد وزنه، هذا من الناحية الفزيولوجية، أما من الناحية العقلية، فإن خياله يغدو إبداعيا تركيبيا، إذ ينمو بسرعة، وتكون قدرته على التجريد في بدايتها.

وبعد سن السابعة، يصبح قادرا على الفهم والمناقشة، والحوار مع رفاقه، وقد يحاججهم في بعض الأحيان.

ويهتم طفل السابعة، بموضوع الموت وأسبابه كالمرض والشيخوخة، وفي الثامنة يفهم فكرة الإله كخالق للكون.

وفي مجال النمو الوجداني؛ فإن ما يجمعه بأمه هو الحب والعطف إذ يناقشها ويعاتبها أحيانا، ويقدم لها «ملفه المطلبي» الخاص من أجل تحقيقه. أما علاقته بالأب فهي علاقة احترام، وإعجاب لا تخلو من خوف، وهو يظن أن والده يعرف كل شيء.

يبدي طفل السادسة من الناحية الجنسية انتباها ملحوظا، واهتماما خاصا بالفوارق بين الجنسين ليشرع في الاستفسار عنها.

ومن الناحية الاجتماعية، يشرع في التخلص من تمركزه حول ذاته، عند ولوجه عالم المدرسة، في حدود سن السادسة، لينفتح على أصدقاء جدد وليتعلم ويكتسب خبرات جديدة.

في هذه المرحلة، ينفذ الفعل الخلقي إلى سلوك الطفل من: قيم

خلقية واقعية، إلى مجردة نسبيا في السنة الثامنة، إذ يصير في هذه السنة الأخيرة، قادرا على التمييز بين الحقيقة والخيال.

ويبدأ الرصيد اللغوي للطفل في هذه الفترة في التوسع، إلا أن كلمات هذا الرصيد ترتبط بخبرات حسية لا مجردة.

ويدفعه النمو اللغوي، في هذه المرحلة، إلى تعلم القراءة، والكتابة، والحساب. أما الحكايات التي تتلاءم وهذه الحقبة؛ فهي حكايات السحر، والجان، والعفاريت، والأساطير؛ لأن خيال الطفل يتطور تطورا مطردا، ولذلك تسمى هذه الفترة ب «فترة طور الخيال الحر».

ويستمتع أطفال هذه المرحلة بالحكايات الشعبية، وبالموضوعات التي تعالج قضايا العدل والإنصاف.

المرحلة الرابعة:

تمتد من السنة التاسعة إلى الثانية عشرة؛ وتسمى بمرحلة الطفولة المتأخرة، إذ يتطور فيها جسم الطفل –بغض النظر عن جنسه– من حيث الطول والوزن.

وفيها يشرع الطفل في المقارنة بينه وبين أقرانه، ويسعى إلى البطولة حيث يقلد الأبطال، كما يحب المنافسة، والمشاركة في الألعاب الجماعية ككرة القدم، وغيرها...

وتتميز هذه الفترة بالاستقرار الانفعالي للطفل، وتقل ردود فعله الصراخية في : مواقف الغضب لتتحول إلى ردود فعل لفظية وكلامية.

إلا أن أهم ما يظهر في نهاية هذه المرحلة، هو الغريزة الجنسية وما ينتج عنها من تغيرات عميقة تهز كيان الطفل هزا.

ومن الناحية العقلية، فإن قدرة الطفل على التجريد تتبلور بوضوح، ويصير الطفل قادرا على التحليل، والتركيب، والتصنيف، والقيام بمجموعة من العمليات الحسابية : كالقسمة والضرب. أما

في مجال نموه الخلقي، فيشعر الطفل أنه تجاوز مرحلة الطفولة، ويتوقع أن يعامله الآخرون معاملة تليق بنضجه، لا أن يعامل معاملة الصغار؛ ومن هنا يتمكن من تكوين الحكم الخلقي بوساطة العائلة، والمدرسة والأقران، ليقيم الأشياء والأفعال والأشخاص.

وفي هذه السن يتقبل الطفل التعاليم الدينية، ويتأثر بها في مسلكياته، وتتكون لديه -في الجانب اللغوي- حصيلة لغوية، يستطيع عن طريقها التمييز بين المترادفات، والأضداد، وينتقل من مرحلة كسب اللغة إلى إتقانها؛ نتيجة قراءاته، إذ تصل مفرداته إلى ضعف عددها في المرحلة السابقة، أضف إلى ذلك نمو حواسه كتدريب العينين على القراءة السريعة.

وتختلف كتب علم النفس، وكذا كتب أدب الأطفال في تحديد أنواع الحكايات المخصصة لهذه المرحلة، وغالبا ما يقترح الباحثون والمهتمون بهذه الجوانب نوعا حكائيا معينا، انطلاقا من الخاصية الاجتماعية، أو العقلية، أو النفسية، أو الخلقية، التي يحاولون إبرازها لدى أطفال هذه المرحلة.

ومن المجموعات الصالحة لأطفال هذه المرحلة سلسة المستقبل للأطفال التي تصدر عن دار الفتى العربي ومنها : بعض حكايات **زكريا تامر** التي سنخصص لها فصلا في الكتاب، وكذا حكايات «البطة والقمر» لـ**تولستوي** التي سنخصها بفصل آخر. كما تصلح الحكايات الخمس لـ(خ.ر.خ) لأطفال هذه المرحلة.

لقد عالجنا إلى حدود الآن؛ أهم المفاهيم وما يرتبط بها من مصطلحات ترد في ثنايا الكتاب، وسنرجئ الحديث عن ضبط مفاهيم الفضاء، والزمن، والرؤية السردية، والشخصية إلى حين؛ لننتقل بعد ذلك، إلى الاطلاع على أنماط التحليل التي عالجت بعض حكايات الأطفال، دون أن تراعي في أغلبها التطور المذهل الذي لحق بمناهج التحليل وطرائقه، في تعاطيها مع النص السردي الحكائي.

والطفولة في خطاب حكايات (خ.ر.خ) حكي، ورقصات، وأغنيات، وحنان؛ ولكنها أيضا طفولة تتأثر بأوضاعها الاجتماعية، والطبقية : «بائع الفحم».

والأطفال في الواقع، في لعبهم أو عملهم، في حنانهم أو سخريتهم، في ظرافتهم أو شقاوتهم، في رقصهم أو غنائهم، في جنونهم أو ألمهم، هم بسطاء، مقلدون، ولكنهم أيضا مشاريع لقيم عظيمة في العمل، والإيثار، والتضحية، «بائع الفحم»، بل هم زينة الدنيا وورودها : «كان يحب كل نبتة.. وكل وردة كأنها أطفال ظرفاء» «البستاني الإشبيلي». أما علاقة الكبار بالأطفال، فهي قائمة على العطاء بحكم مسؤوليات الكبار من الآباء، المادية والمعنوية تجاه أطفالهم : «لقد جاءوا للأطفال بالكناري العجوز» «الكناري»، «جاءوا لنا بهدية حمامة بيضاء» (البنفسجية).

والعلاقة بين الأطفال والكبار قائمة على الحوار؛ إلا أن هذا الحوار لا يحقق دوما رغبات الأطفال الحقيقية؛ إذ نجد في بعض الأحيان رغباتهم تذبح كما ذبحت الحمامة البيضاء في «البنفسجية»؛ وإذا كان الكبار من الآباء لا يظهرون في حكايتي (الكناري) و (البنفسجية) بشكل مباشر، كما هو الحال في الأفلام الكرتونية لوالت ديزني، Walt Disney كسلسلة: «توم وجيري»،[4] بل لا يظهرون بالمرة في حكاية (بائع الفحم)، إلا عبر جمالية التشبيه: كتشبيه الأتان بالأم، والصديقة، والأخت، أو عن طريق «الأنسنة» فإن حكايتي (البستاني الإشبيلي) و (تائه) لا تتحدثان عن أطفال كشخوص؛ وإنما يردون كبلاغة جميلة : فتارة باعتبارهم ورودا للحياة، وتارة أخرى «يتمتعون بالطراوة البعيدة في بوادي شمال مسربل بالأنغام تاركين وراءهم منازلهم ليندمجوا في عوالم الجمال والفن، وليخرجوا إلى المنظر الطبيعي الذي يبكيه المزمار» (تائه).

إن هذه التيمات السابقة تجسدها شخوص غنية في تكوينها العمري، والاجتماعي والنفسي، وتدور في بيئة إسبانية لها عاداتها وتقاليدها، وفي أزمنة محددة تتراوح بين الليل والنهار، وفي فصول التحول العنيفة كفصلي الخريف، والشتاء، وفي فضاءات البادية وبساتينها، وفي المدينة بشوارعها السوداء، وفي أحضان الطبيعة الشاسعة، وبين جدران البيوت الضيقة.

فبالنسبة لشخوص الحكايات الخمس، تتراوح بين شخوص رئيسية، وثانوية؛ وهذه الشخوص بدورها تنقسم إلى: إنسانية، وحيوانية؛ وهذه الأخيرة خاصية تتوافر في أدب الأطفال؛ أما بالنسبة للشخوص الإنسانية الرئيسية فهي **أولا** : تجمع كل مراحل العمر من الطفولة، فالشباب، فالكهولة، **وثانيا** : تجمع على المستوى الاجتماعي، بين الأديب والفحام، والبستاني والتائه، **وثالثا** : تجمع بين الفضاء الأسري المتماسك الدافئ (البنفسجية)، إلى جانب فضاء التمزق النفسي، وقساوة الحياة (تائه)، **ورابعا** : تجمع بين المالكين من جهة، والمعدمين من جهة ثانية، (البستاني الإشبيلي)، **وخامسا** : تجمع على مستوى الجنس بين الأنثى، والذكر.

وينبغي تسجيل غلبة وطغيان شخوص الأطفال، والشباب/ كشخوص رئيسية، مناسبة لمن تتوجه إليهم هذه الحكايات؛ على ما عداها من الشخوص الرئيسية الأخرى : الشيوخ والكهول مثلا، وهذا يدل على انتصار الحياة، والمستقبل على الموت والشيخوخة.

أما الشخوص الإنسانية الثانوية، فهي تتراوح بين شخوص معرفة كالسيدة في «البستاني الإشبيلي»، والأم في «البنفسجية»، وشخوص نكرات ترد بشكل ضمير الغائب في «الكناري».

أما الشخوص الحيوانية وغيرها، فهي تتراوح بين شخوص حيوانية تجمع الطيور : الكناري، الحمامة، إلى جانب البهائم : الأتان، فالنباتات : أصيص الورد، فالآلات الموسيقية مثل : المزمار.

ولكل هذه الشخوص وظائف ودلالات رمزية، تختلف باختلاف وضعياتها، وعلائقها بالشخوص الإنسانية : فوظيفة الكناري : غنائية، ووظيفة الأتان : عملية، ووظيفة الأصيص : جمالية.

والعناصر التي تربط الشخوص الإنسانية الرئيسية بغيرها من الشخوص الأخرى الحيوانية، والنباتية...الخ هي عناصر الوئام، والتوحد، والانسجام التي تنصهر وتتوحد في بنية الحياة.

لكن بنيتي الحب والحياة مهددتان باستمرار، من طرف عناصر الشيخوخة، أو الذبح، أو الفقدان (كبيع الأصيص للمالكين الجدد) وهي عناصر ترمز لبنية الموت بجميع أشكاله، وتلوناته.

هكذا نكتشف أن هذه الشخوص غنية بأبعادها الاجتماعية، والنفسية، والفكرية. وهي شخوص تنتمي لمختلف الطبقات الاجتماعية المشكلة للشعب الإسباني وبيئته؛ سواء في تسميتها كـ:«البنفسجية»، أو عادات طبخها : «طبخ الحمامة»، وحفلات صخبها أيام الآحاد، ونوع أغانيها الإشبيلية، والأندلسية، وأشكال عمرانها وبنائها كالكتدرال، والخيرالدا.

وتتحرك هذه الشخوص في فضاءات متنوعة المجالات؛ هي من صميم البيئة الإسبانية : في المدينة، والبادية وبالتحديد في الشارع، والبيوت، وفي الجبل، والبستان، والوادي؛ بل إن هذه الفضاءات، هي التي تتحكم في حركية الشخوص : في تباطئها أو سرعتها، في حريتها أو قيدها، في حياتها أو موتها، في حبها أو عملها : الفحام والأتان في الجبل، البستاني والأصيص على نهر الوادي الكبير، العجوز ومزماره في الشارع.

هذه الفضاءات بدلالاتها، تتناقض مع أمكنة القفص والكناري، بيع الأصيص وانتقاله من البستان إلى بيت المالكين الجدد، ذبح الحمامة في المنزل وطبخها.

وعطفا على ما سبق، فإن مأساة هذه الشخوص، تتحدد في إرغامها على الانتقال من مجالها الطبيعي : كالكناري والحمامة، وأصيص الورد، إلى مجال خنق الحريات، وهي : الأقفاص والبيوت.

ومما يدعم هذا الصراع بين البنيتين الأساسيتين في هذه الحكايات الخمس : بنية الحب والحياة، وبنية الشيخوخة والموت، هو زمن هذه الحكايات؛ إنه الليل والمساء اللذان يرتبطان بالخريف والشتاء؛ وتلفظ فيهما الشخوص الرئيسية؛ -وخاصة الحيوانية-، أنفاسها مثل الأتان، والكناري، والحمامة؛ إلا أن الليل ينتهي إلى النهار، ومن الشتاء يتخلق الربيع، وفي نهار ربيعي يسترجع البستاني الإشبيلي أصيصه الأزرق، الجميل، ويضمه إلى صدره كـ:«صبية»، ويحسم «صراعه الروحي» الذي كان «يمزقه يوميا».

المكونات الجمالية:

تتميز لغة الحكايات الخمس بكثافة خاصة، وظلال شفافة وإيحاءات عميقة، وببعد شاعري[5] واضح، مادتها الحياة الإنسانية، وأحضان الطبيعة[6].

وهي حكايات تتسم بقصرها الشديد، وبضبطها لعلامات الترقيم؛ لما لها من أثر على المعاني، والدلالات؛ وإن لم تشكل.

ولئن كانت الجملة الفعلية، هي الجملة المهيمنة على الحكايات الخمس، باعتبارها ترتبط بالسرد وتطور الأحداث في (الكناري)، و(بائع الفحم)، و(البستاني الإشبيلي)، و(البنفسجية)؛ فإن لغة الحكايات تمتاز بوجود ظاهرة التكرار الفعلي، والإسمي التي تهدف إلى تعميق التصوير : «يمر تحت شرفتي عجوز بطيء الخطوات...»، و «يمر العجوز تحت شرفتي يمشي ببطء كراع خلف قطيعه...»، و«مزماره القربي الملون بألوان مختلفة لون الغروب المركن، لون بخار الحقل الخفي، لون برودة النهر» (تائه).

أما الجملة الإسمية فتتعلق بالوصف الخارجي، المرتبط بالجانبين : الفزيولوجي للشخوص، والأمكنة : «فالبستاني رجل قصير، نحيف، يبيع النباتات والورود التي يرعاها بحذر ودفء شديد»، و «في بستان جميل على نهر الوادي الكبير بإشبيلية، ترى الشمس مقابلة للكتدرال والخيرالدا» (البستاني الإشبيلي). هذا من جهة، ومن جهة أخرى تتعلق الجملة الإسمية بالوصف الداخلي الذي يسبر أغوار النفوس وخباياها : «كانت هذه الأتان رفيقته في لحظات حياته، بالنسبة إليه هي أم، أتان أخت، أتان صديقة. في البادية، وهو وحيد، كانت الأتان هي مرآته وصداه. كانت كل شيء بالنسبة إليه، تملأ له الجبل حياة دافئة، ومعها لم يكن يشعر أبدا بفراغ جسدي ولا روحي» (بائع الفحم).

ويتخلل هذه الحكايات قليل من جمالية الحوار، الذي يتم إما بين شخوص إنسانية : «البنفسجية» وغايتها هي المعرفة؛ وإما أنه يدور بين الشخوص الإنسانية والحيوانية : (الكناري) من أجل دفع أشباح الوحدة، والحزن التي تتسلق أعماق الشخوص من الداخل.

ويتخلل هذا الحوار جمالية المونولوج، والسؤال الاستنكاري : «كيف يمكن أن أطلق سراحه؟ إلى أين يمكن أن يذهب كناري عجوز؟» (الكناري). «جاءوا لنا بهدية : حمامة بيضاء «كي نأكلها» ولكن من يستطيع أكلها بعد أن يراها ويلاطفها؟» (البنفسجية).

وقد اعتمدت هذه الحكايات على جمالية الأنسنة؛ فالأديب : «يبتسم للكناري من خلال شعره ونثره وأحيانا بعمق الإبداع»، وبائع الفحم يقدم لأتانه خبزه بالزيت، وعلبة سردينه، وبرتقالته، ويرقص لها ساعات، ويحكي لها حكايات طويلة، ويغني لها أغنيات إشبيلية أندلسية...

والنباتات والورود تغدو أسرة البستاني الإشبيلي.

وتتميز الكتابة عموما، في هذه الحكايات، بأنها كتابة ملونة

بامتيان؛ إذ أن حضور اللون يلفت الانتباه : كل الألوان تقريبا : من الأخضر، فالأبيض، فالبنفسجي، فالأصفر فالبني، فالأسود، فالأزرق، وهي ألوان تزين الكون ببشره، وحيوانه، ونباته؛ فالطفلة البنفسجية شهباء ذات شعر بني، وعينين خضراوين، وأسنان صفراء، والكناري أخضر اللون، وأبيض الرأس، والحمامة بيضاء والورود وردية، أو غامقة الخضرة، والأصيص أزرق، والثقب أصفر، والشارع أسود...الخ.

ويهيمن على هذه الألوان اللون الأخضر: فالأرض خضراء، وعينا البنفسجية خضراوان، وهو لون يجسد الجمال في الأرض، ولدى الكائنات البشرية، والحيوانية، والنباتية. أما الأسود فيرمز للقبح المرتبط بالمدينة، الشارع الأسود في (تائه).

وإذا كانت هذه الحكايات تعبق بالألوان؛ فإنها تتحدث عن ألوان أخرى بطرق غير مباشرة؛ كلون الخشب المحروق، ولون الدموع المتسخة الممزوجة بالفحم، ولون الأوراق اليابسة.

إن ظاهرة اللون من الخصائص التي تميز الكتابة الموجهة للأطفال سواء في المسرح، أو في السينما، أو الأدب؛ لما لها من تأثير سحري على أذهان وعقول الأطفال. لكن (خ.ر.خ) في هذه الحكايات، لا يكتفي بتلوين عوالمه الحكائية بالألوان السابقة الذكر؛ بل يغنيها، ويسربلها بألوان عجيبة غير مرئية، وببلاغة تعبيرية مدهشة، لا تراها إلا عينا **خوان رمون خمنيث** ببعدهما الشاعري الجميل، مثل: لون الغروب المركز، ولون بخار الحقل الخفي، ولون برودة النهر الأليف...الخ.

إنه ينشد من كل ذلك أن تستفتح عيون الأطفال على ما في الوجود من جمال.

الحكايات والوظائف التربوية:

الوظيفة التربوية–التوجيهية من أهداف الخطاب الحكائي الموجه للأطفال، وهي تتصل اتصالا وثيقا بالجانب الجمالي؛ إذ افتقاد أحدهما يخل بمقوم أساس، لا يمكن قبوله في أدب جدير بهذا الإسم، نعني أدب الأطفال. فالموت والحياة موضوعان فلسفيان؛ ومع ذلك فقد «بسطهما» (خ.ر.خ) : فالطفولة رمز الاستمرارية والمستقبل والحياة؛ وهي تحتاج إلى عنايتنا كـ: «تقديم الهدايا»، وتشترط ضرورات اللعب والمرح : في «الكناري»، و«البنفسجية».

والحياة ليست دوما ذلك العالم المتخيل الوردي، الحالم، البشوش، بل هي أيضا، عمل، وكفاح، ودموع، وأحزان. (بائع الفحم) بل هي صراع حقيقي بين من يملكون، وبين من لا يملكون «البستاني الإشبيلي».

إنها تجسد الحياة بنظرة تركيبية، ليست بالوردية، ولا بالتشاؤمية؛ إنها نظرة مزيج من هذا وذاك. فهل يمكن نعتها بالواقعية؟

وكذلك فعل (خ.ر.خ) في تشخيص الموت وأشكالها، وكيفية استخلاص العبر منها.

إذن يقدم لنا (خ.ر.خ) من خلال هذه الحكايات عبره التربوية، والخلقية الموجهة للأطفال؛ وهي دعوات ايديولوجية تحتاج إلى النقاش : فمصائر الشخوص الإنسانية، والحيوانية مصائر فردية، أو ثنائية على الأكثر، وهذا تعبير عن فردانية المجتمع الرأسمالي، وهي ليست –بالطبع– مصائر جماعية.

والملكية الجماعية فاسدة؛ إذا لم تقدر تذوق جمال الطبيعة؛ ومن

تم فالملكية الفردية التي تقدر الإحساس بالجمال، أحسن تقدير؛ هي التي ينبغي أن تملك الأصيص في «البستاني الإشبيلي».

والنتيجة التي ننتهي إليها: هي أن هذه الحكايات الخمس، بثراء تيماتها، وغنى شخوصها، ودفء لغتها، وأهمية أبعادها التربوية والخلقية الغائصة في أعماق النفس البشرية -بدون توجيه فج-؛ تشكل منارات هادية، وجزيرات عذراء، يمكن لأدباء الأطفال في بلادنا أن يستنيروا بضيائها، ويفضوا خباياها الفريدة للاطلاع عليها «وتناسيها»، لتكون من إحدى الموجهات في لاوعيهم الإبداعي، بحكم العلاقات الحضارية، والإنسانية التي تجمع بيئتنا المغربية/العربية بالبيئة الإسبانية، وخصوصا الأندلسية.

الفصل الرابع

الفضاء والرؤية السردية والزمن
في
حكايات «البطة والقمر» لتولستوي

تقديم:

لا أحد ينكر القيمة التي يتبوأها **تولستوي** (1822–1910) في الفضاء الأدبي الروسي، خلال القرنين التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وخصوصا في مجال الرواية، من خلال أعماله الخالدة : «الحرب والسلام»، و «أنا كارنينا»...الخ. وهي آثار تنماز بالعمق، والبساطة، وبالصدق الفني الذي لا ينقاد إلا لكبار المبدعين من أمثاله.

ولم يكن **تولستوي** أديبا فقط، بل كان أيضا يهتم بالتربية والتعليم؛ فمن المعروف عنه أنه أولى اهتماما خاصا لتطوير المدرسة الابتدائية الروسية، وانتقد –حينذاك– مناهجها الدراسية السائدة؛ حيث سافر إلى العديد من الحواضر الأروبية، للاطلاع على أنظمتها التعليمية، من أجل تطوير المنظومة التربوية لبلاده التي كانت ترزح تحت قيود التأخر التربوي والبيداغوجي. وهذا يعكس –وقتئذ– فوات البنيات الاجتماعية، والاقتصادية للمجتمع الروسي المتخلف[1].

انطلاقا من هذه الإشارات الأدبية، والتربوية المكثفة، نؤطر اهتمامه بأدب الأطفال، كما تعكسه حكايات «البطة والقمر». وهي في الأصل حكايات شعبية، طورها **تولستوي**، لكونه ظل يؤمن بثراء الأدب الشعبي في تخصيب الأدب الرسمي. نظرا لما يمتلكه الأول من طاقات تعبيرية، وجمالية، غاية في الاكتمال والروعة؛ وبما يختزنه من إمكانيات عالية، للتعبير عن وجدان الجماعة[2].

ويفسر ذلك بالتأثير القوي الذي مارسته الحركة «الشعبية» الروسية على عموم المثقفين، والمبدعين، ومنهم: **تولستوي**، وإن لم يكن من أنصارها؛ وهي حركة سياسية، أثرت في النشاط الأدبي، إذ بات «التجاوب مع الشعب ووحدة الجماهير مع الطبقة المثقفة الحلم الذي سيطر على أخيلة المفكرين»[3].

وبهذا نتفهم مواقفه الأدبية، والاجتماعية تجاه قضية الفلاحين، إذ أنه سيقوم بما يشبه : «إصلاحا زراعيا» على طريقته؛ مما سيدفع «بمهاتما غاندي» أن يتأثر به؛ حيث وهب مزرعته للفلاحين، وأسماها «مزرعة **تولستوي**»، تنويها بذكرى الرجل العظيم، واعترافا بأستاذيته[4].

وفي هذا السياق، يؤكد «باختين» أن «**تولستوي**»: «نجح.. في أن يتناغم مع طبقة الفلاحين، وفي أن يصير حسب تعبير لينين، الناطق باسم ملايين الناس الممثلين لهذه الطبقة الاجتماعية»[5].

«البطة والقمر»[6] تتألف من خمس عشرة حكاية، تنفرد بأصالتها، وكثافة لغتها، وغنى شخوصها : من عوالم الحيوان، والإنسان، والجان، وسعة دلالاتها الاجتماعية، والتربوية التي تسخر من الأدعياء والمحتالين، وتمجد قيم العمل، والصدق، والقناعة، وتنتقد الكسل، والتواكل، والتفاخر؛ إلا أن بعض المسلكيات التي تدعو لها -وهي من صميم البيئة الروسية- لا تصلح لأطفالنا في المجتمعات العربية والإسلامية[7].

وإذا كان الخطاب الحكائي للأطفال يعتمد على مكونات عديدة؛ فإننا في هذا الفصل، سنتناول بالتحليل مكونات الفضاء، والرؤية السردية، والزمن لتشابكها، من جهة، وعلاقتها بالبعد التربوي كغاية من غايات أدب الأطفال من جهة أخرى.

الفضاء في «البطة والقمر»: إن الفضاء في النص السردي هو حاضنة الشخوص، والكائنات، والأفعال، والأشياء؛ بل هو هوية من هويات النص التي لا يمكن اختزالها[8].

إن الفضاء في الخطاب الحكائي يختلف عن الفضاء كما نتصوره في الواقع المرجعي؛ إذ أن الأول فني جمالي، والثاني واقعي، والأول وهم بالنسبة للثاني؛ لأنه يقوم على هندسة التخيل، وتُشَيِّدُ أركانه على صرح اللغة.

لكن على الرغم من التباين الحاصل بينهما؛ فإن الفضاء في الخطاب الحكائي يعكس التجربة الأدبية، والذاتية للكاتب، والقارئ، وبالتالي فهو يحيل إلى دلالات اجتماعية، ونفسية، وثقافية، وايديولوجية[9].

فالوسيلة الوحيدة للقبض عليه، والمدخل الضروري لقراءته، يتمثلان في اللغة وإيحاءاتها.

يجسد الفضاء في «البطة والقمر»، من خلال فضاءات المتن الحكائي المتمثلة في : الريف، الغابة، البراري، المدينة بشكل ضمني.

فالريف يتحدد في الأمكنة التالية : السوق، ومخزن الغلال، حديقة البيت، الحقل، المنزل. إذ يستنتج مما تقدم أن الفضاء الريفي يعكس القيم الاجتماعية لطبقة الفلاحين في كل أبعادها المتناقضة من حب للعمل، وتسامح، وإيثار إلى السرقة فالغرور، فالبلاهة.

إن توظيف مفهوم المكان إلى جانب الفضاء قد يخلق تشويشا في ذهن القارئ لذا ينبغي عدم الخلط بينهما، فالفضاء أوسع دلالة من المكان كما ينبغي الانتباه إلى فرق الهواء بينهما[10].

ولفضاء الغابة حضور في الحكايات الشعبية بصفة عامة؛ لما ترمز إليه من مجهول، ومغامرات، ومصائر مأساوية تنتهي إليها حيوات الشخوص. ولعل هذا هو الذي دفع الناقدة يمنى العيد إلى الحديث عن «الحيزين» المميزين لخصائص القصص الشعبي ألا وهما : الغابة والمنزل[11].

إذا كانت هذه الفرضية الأساس، تلتقي مع فضاءات وأمكنة «البطة والقمر»، فإن الحواضر -وإن لم يتم التنصيص عليها بالدقة اللازمة- مبثوثة في نصين هما : «التاجر والمحفظة»، و «الميراث المتكافيء».

وباستعراضنا للجدول التالي؛ حيث تحدد الفضاءات، والأمكنة

التي تدور فيها حكايات «البطة والقمر»، نوضح ما نرمي إليه.

عنوان الحكاية	الفضاءات والأمكنة	الصفحات
البطة والقمر	النهر	من 4 إلى 5
الأرغفة الثلاثة	السوق (بشكل ضمني)	من 6 إلى 7
الابن العلامة	الريف، المنزل	من 8 إلى 9
الفأر ومخزن الغلال	الريف، مخزن الغلال	من 10 إلى 11
الفلاح والقثاء	الريف، حقل الخضر	من 12 إلى 13
الصقر والديك	الريف، المنزل (ضمنيا)	من 14 إلى 15
البعوضة والأسد	الغابة، بيت العنكبوت	من 16 إلى 17
التاجر والمحفظة	المدينة (بشكل ضمني)، المحكمة	من 18 إلى 19
الميراث المتكافيء	المدينة (بشكل ضمني)، الدار، منطقة أخرى	من 20 إلى 21
الملك والقميص	المملكة، كوخ الفقير	من 22 إلى 23
الملك والصقر	البرية (بشكل ضمني)، مسيل الماء، النبع	من 24 إلى 25
بطرس الأول والفلاح	الغابة، الحقل، الطريق	من 26 إلى 27
الثعبان	شاطئ النهر، الدار	من 28 إلى 31
الشقيقان	الغابة، الجبل، النهر، الدار	من 32 إلى 35
العفريت وكسرة الخبز	الحقل، الدار	من 36 إلى 41

يعود انحسار المدينة، في الخطاب الحكائي الشعبي الموجه للأطفال في «البطة والقمر» لاعتبارين أساسيين هما : أن فضاء الحكايات الشعبية -عادة- لا يتحدث عن المدن؛ بل يذكر الريف، والبراري، والغابات هذا أولا، ثم إن الزمان السحيق المؤطر لـ : «البطة والقمر» لا يناسب من الناحية التاريخية أجواء، ومناخات المدن(12)، من جهة ثانية.

الفضاء رحم الدلالة في «البطة والقمر»: يقول حسن نجمي: «لا يمكن للفضاء أن يكون مجرد مكون مرمي في مساحات

النص بلا معنى؛ كل شيء، كل مكون في الخطاب [الحكائي] له معنى ويتعين أن يكون له معنى، ليس هذا في حقل الكتابة الأدبية فقط، بل لربما في الوجود الإنساني كله»[13].

انطلاقا من هذا الاستشهاد الذي يعتبر القصدية الدلالية لكل فضاء، باعتبار هذا الأخير يحضن الأفعال، وعلى مسرحه تتطور الأحداث، وفي زمنه ترسم مصائر الشخوص. هكذا تستوقفنا دراسة الفضاء على الدلالات التالية:

1- الفضاء والتفاوت الطبقي:

ففي حكاية «الملك والقميص» يقدم لنا **تولستوي** الملك، سيد المملكة، كبنية تحتية للفضاء[14]؛ بوصفه يمثل الجاه والسلطان : «سأمنح مملكتي لمن يستطيع أن يشفيني»، ويقدم لنا الكوخ الصغير الذي يمثل أقصى درجات العوز والفقر : «دخل المبعوثون إلى الكوخ ليأخذوا قميص الرجل، ولكن الرجل السعيد كان من الفقر بدرجة أنه لم يكن يمتلك قميصا».

إلا أن هذه الثنائية : المملكة التي تقابل الملك، والكوخ الذي يقابل الفقير؛ ترتبط بثنائية ضدية؛ حيث يغدو صاحب المملكة مريضا يترجى الشفاء، ويتمناه، ويمسي الفقير، صاحب الكوخ سعيدا.

وبهذا يصبح الملك الذي يملك الجاه يفتقر إلى الشفاء، ويمسي الفقير مالكا السعادة التي يفتقر إليها الملك.

وهذه سمة بليغة تميز الأدب الشعبي عموما، وتدل على ثرائه وما يمتاز به من عمق، وأصالة[15].

2- الفضاء والارتقاء الاجتماعي:

إن حكايات «البطة والقمر» لا تمثل فقط فضاء التفاوت الطبقي؛ بل تقدم -أيضا- فضاء الارتقاء الاجتماعي، من خلال بنية السفر، والانتقال من أمكنة إلى أخرى : ففي «الميراث المتكافيء»، يسافر الشقيق الأصغر إلى «منطقة أخرى» ليغدو متعلما وغنيا؛ بينما يبذر

الأخ الأكبر ثروته، لكونه لبث واستقر بمنزله طوال رحلة أخيه.

وفي حكاية «الشقيقان»، يغامر الأخ الأصغر، تاركا شقيقه الأكبر -الذي يخشى المغامرة- فيجتاز النهر، ويصعد الجبل، ويواجه الدبة وأولادها ليصبح ملكا طيلة خمس سنوات، بعد أن يطرد من مملكته في السنة السادسة، ليلتقي بأخيه مجددا، وهو يحتفظ بذكريات جميلة، حرم منها الشقيق الأكبر.

وفي كلا النموذجين السابقين، يرتبط تغيير الفضاء بعزيمة قوية لدى الشخوص في تحسين أوضاعها، وتحقيق أحلامها، بينما تتحول بنية الانتقال هذه، إذا كانت مرتبطة بالعجرفة، والإحساس بالقوة الزائدة، وعدم التواضع لدى الشخصية الحكائية، إلى موت محتوم، ومحقق، كما هو الشأن في حكاية « البعوضة والأسد» : «طارت البعوضة وهي تطن في انتصار، ولكن الوقت لم يطل بها إذ سقطت في خيط عنكبوت الذي شرع في مص دمها».

3- الفضاء والموت:

في حكاية «البطة والقمر» حين تأثرت البطة باستهزاء البطات الأخريات، وامتنعت عن البحث عما تقتات به من شدة خجلها «لم يمض وقت طويل حتى ماتت جوعا». ويكون مصرعها على ضفاف النهر أو في أعماق مياهه.

وفي حكاية «الثعبان»، يكون النهر هو مملكة الثعبان الآدمي الذي سيتزوج «ماشا». وهو -أيضا- سيلقى حتفه في النهر، على يد والدة «ماشا» التي لم تستسغ زواج ابنتها منه.

وفي حكاية «الملك والصقر» يصبح النبع الذي سممه الثعبان؛ هو السبب الحقيقي في قتل الملك لصقره الوفي، حينما رف هذا الأخير بجناحيه لثالث مرة، ليسكب ماء القدح الذي أراد الملك أن يشفي به غليل عطشه.

إن ارتباط الماء بالموت، بهذا الشكل أو ذاك، يلتقي مع الدروس الثاوية في الذاكرة الشعبية المحلية التي تحذرنا من سورة الماء،

والنار، والسلطة.

وهذا ما يؤكده د. **مصطفى يعلى** بقوله: «على الرغم من اختلاف الشعوب وحضاراتها فإن ذلك لم يستطع أن ينال شيئا من التماثل الجمالي والتوافق الأخلاقي للحكايات الشعبية»[16].

كيف يقدم لنا **تولستوي**، شعريا، هذه الفضاءات؟

العنوان فضاء:

لا غرو أن الغلاف يشكل فضاء إضافيا يساعد القارئ على قراءته للمتن؛ إنه عتبة للنص، وثرياه التي تنير لنا غموضه، وتكشف عن بعض أسراره[17]. أو يطرح علينا خطابا متكاملا في صورته الأيقونية مع ذكر اسم مؤلفه، وجنس كتابته، واسم هيئته الناشرة[18].

وهو يخلق بالتالي تعاقدا بين المؤلف والقارئ، فإذا توغلنا في الكشف عن جماليته نقول : إن عنوان : «البطة والقمر» شاعري، إذ يربط بين دفتيه بين نوع من الطيور التي تتوقف حياته على الغدران، والبحيرات وبين كوكب طالما تغنى به الشعراء، والكتاب؛ وإن كان أحد الباحثين يقرنه بالخداع والموت[19].

ولإلقاء مزيد من الضوء على صورته الأيقونية نقول : إنها تحيل على فضاء كوني ليلا؛ حيث القمر المخادع يستهزئ بالبطة الوديعة التي تتقاذفها أمواج النهر، وهي تتطلع إلى قدرها من أسفل إلى أعلى.

إنه فضاء يجمع الأرض والسماء، يجمع جبروت الليل موصولا بالكائنات المستسلمة لسلطانه[20].

وانطلاقا مما سبق، نجد **تولستوي** يضع عناوين تدل دلالة صريحة على الفضاءات والأمكنة كحكاية «الفأر ومخزن الغلال»، بل قد تهيمن الفضاءات على بقية مكونات الخطاب الحكائي الموجه للأطفال في حكاية «الملك والصقر» هيمنة مطلقة : من البراري، إلى التلال، إلى مسيل الماء، حيث يوجد النبع، لما لها من تأثيرات على

تطوير الأحداث وتنميها.

ونفس الأمر، نجده في حكاية «الإبن العلامة» التي يستهزئ فيها **تولستوي** من ابن الفلاح المثقف! والعلامة! العائد من المدينة، إلى الريف، مدعيا أنه يجهل ماذا تعني الجرافة في لغة الفلاحين، تملصا من مساعدة والده الفلاح، أثناء تخزين التبن، وفي فناء المنزل، تصدمه الجرافة على وجهه، لتفضح ادعاءاته وهو يصيح : «من الأحمق الذي ترك الجرافة ملقاة هنا ؟»

ولعل نهاية الحكاية باسم الإشارة : «هنا» الدالة على المكان له أكثر من دلالة.

وحينما لا يذكر **تولستوي** فضاء الحكاية بملفوظات صريحة، ورموز دالة، يمكن أن تقف عند فضاء الشخصية كما هو الشأن في «الأرغفة الثلاثة»، فالفلاح هو الشخصية الرئيسية في هذه الحكاية المرحة[21]، فشخصيته هنا تشكل فضاء للفكاهة، والمرح، كما أن السرديين المحنكين لا يوردون كل التفاصيل حول الفضاء..فالجمالية تكمن في الإيحاء لا الإطناب والتفصيل[22].

وفي أحيان أخرى يلتجئ **تولستوي** إلى السكوت عن ذكر الفضاء العام (شارع المدينة) مثلا، ويكتفي بعرض خاص : (المحكمة)؛ لأنها علامة ترمز إلى العدالة والإنصاف. حين يريد التاجر الذي فقد محفظة نقوده، أن يحرم العامل من مكافئته، لكونه عثر على المحفظة، وأرجعها إلى صاحبها؛ فيكون فضاء المحكمة، هو الحاسم في إنصاف العامل في حكاية : «التاجر والمحفظة».

والفضاء في «البطة والقمر»، لا يقدم كعنصر نوعي، من العناصر المشكلة للخطاب الحكائي فحسب؛ بل يمثل أمام أعيننا ككم أيضا، يهيمن على الأحداث، إذ يمكن احتساب «سعة مداه» بالصفحات. ففي حكاية «العفريت وكسرة الخبز» يشكل حدث غواية الفلاح في بيته، من طرف العفريت 42 سطرا مقابل 33 سطرا، احتوت أمكنة أخرى مثل : الحقل، البئر، فوق التل، أرض سبخة..

ويكون السرد المشهدي، هو المهاد لإبراز الفضاءات، اعتمادا

على جمالية المحاججة، كما وقع في حكاية : «الشقيقان» في حوار بين الشخصيتين : «لن أمضي إلى الغابة لنفترض أننا ذهبنا إلى الغابة، ولم نجد النهر، حينئذ سنضل الطريق، وإذا وجدنا النهر فكيف سنعبره ربما سيكون شاسع العرض...».

وعادة ما يتم الإعلان عن الفضاء مرتبطا بالزمن، مصحوبا بفعل الشخصية الرئيسية في بنية افتتاح الحكايات؛ في لغة مكثفة، ومقتضبة؛ هي عبارة عن جملة الافتتاح :

- «كانت بطة تسبح يوما في النهر باحثة عن السمك» (البطة والقمر)

- «عاد شاب من المدينة إلى أبيه الذي يقطن الريف» (الإبن العلامة)

- «كان هناك فأر يعيش تحت مخزن الغلال» (الفأر ومخزن الغلال)

- «ذات مرة ذهب فلاح إلى أحد حقول الخضرة ليسرق بعضا من القثاء» (الفلاح والقثاء)...الخ.

ولعل هذه الخصيصة؛ هي سمة من سمات الحكايات الشعبية عموما؛ وذلك ما يطرحه د.علي الحديدي حين يقول : «ومقدمة الحكايات الشعبية عادة ما تعرض النزاع والشخصيات والمكان والزمان في جمل قليلة بل يستطيع القصاص أن يقرر المكان والزمان في جملة واحدة»[23].

ويتوسل **تولستوي** للتعبير عن الفضاء -صراحة- في الخطاب الحكائي الموجه للأطفال، إما باستعمال كلمات تدل على الأمكنة المختصة كـ: (النهر، الغابة، الحقل، المنزل) أو بوساطة صيغ اسم المكان كـ: (مملكة، مسيل الماء، منبع، مخزن الغلال)، أو بالإشارة لأبعاد الفضاء : «جابوا المملكة بأسرها طولا وعرضا» (الملك والقميص)، أو بكثرة استعمال الظروف المكانية المبهمة : «فلتعثر على الطريق بنفسك، امض قدما ثم اتجه يمينا فيسارا ثم يمينا»

(بطرس الأول والفلاح)، أو أن يورد عبارات مكانية غير واضحة ويقرنها بظروف مبهمة مثل : «مضى إلى منطقة أخرى حيث أمضى أيامه في التعلم» «الميراث المتكافيء». كما يستند **تولستوي** في عرض فضاء حكاياته على التكرار : تكرار لفظتي دار وحديقة (خمس مرات) في «الفلاح والقثاء»، لأهميتهما في حلم اليقظة الذي ينتاب الفلاح، وهو يسرق القثاء للحصول على دار وحديقة، أو تكرار كلمة الحقل (ثلاث مرات) في «بطرس الأول والفلاح»، للدلالة على ارتباط الفلاح بأرضه.

إن هذا الإلحاح على طرح الفضاءات الشاسعة غير المحددة؛ واعتمادا على الظروف المكانية المبهمة، يستجيب لإحدى خاصيات بناء الحكايات الشعبية فقد : «ينتقل البطل من مكان إلى مكان آخر بكلمات قليلة، والوقت يمضي سريعا في الحكايات الشعبية، والمكان والزمان في القصص الشعبية ليسا محددين، فقد تحدث القصة في بعض البلاد البعيدة أو في قصر جميل»[24].

وإذا كانت حكاية الأطفال نتاج جماعي بين المؤلف، والمخرج الفني، والرسام؛ فإنه إلى جانب الكتابة، تقوم الرسالة الأيقونية بدور تربوي، ودلالي، للتعبير عن الفضاء، فصورة الغلاف التي تعرضنا لتحليلها، تنضاف إليها صورة «الفأر ومخزن الغلال» التي يبدو فيها الفلاح من فوق، في صورة قط، والفأر تحت في المخزن، تخدم بجمالية ملفتة، قضية الفضاء في «البطة والقمر».

<u>الزمن في «البطة والقمر»</u>: ينبغي بدءا التفريق بين الزمان بالمفهوم الفلسفي، والزمن، كتوقيت نحوي وتعبير لغوي، بين الزمان بالمفهوم الفلكي والفزيائي، وبين الزمن كمكون من مكونات الخطاب الحكائي، الذي يرتبط أشد ما يكون الارتباط، بمكون الفضاء المعالج في الأسطر السابقة. إذن «ليس الزمان والزمن مترادفين. لأن الزمان يدخل في دائرة المقاييس، والزمن يدخل دائرة التعبيرات اللغوية»[25].

ننطلق كذلك من فرضية اختلاف الزمن في الرواية مثلا، عن

الزمن في الحكاية الموجهة للأطفال التي يتحكم فيها إلى جانب الأدبية، الجانب التربوي والتوجيهي. وعليه لا يعالج كاتب حكاية الأطفال مكون الزمن بنفس التعقيدات، والاختلالات، والانكسارات الموجودة في الخطاب الروائي مثلا؛ مراعيا في ذلك، القدرات الذهنية، والسيكولوجية للطفل في تعاطيه مع مقولة الزمان بوصفها ظاهرة مجردة. إن الزمن -كتعبير لغوي- في «البطة والقمر»، وكحكايات شعبية تلتقي مع نفس الخلاصات، التي توصل إليها معظم الدارسين لهذا المكون؛ أي الزمن[26].

تلك الخلاصات، تكمن في إطلاقية الزمن، وعصيانه على التحديد، وعموميته، وكثافته، والتعبير عنه بمؤشرات زمنية، تراعي الامتداد الكثيف لجسد الحكاية الشعبية ومنها : في يوم من الأيام، ذات مرة، ذات يوم...الخ وهي نفس المؤشرات الزمنية التي نجدها في معظم الحكايات الشعبية مثل : كان يا مكان.. كان في قديم الزمان...الخ. إلا أننا في هذا المستوى بالذات، نريد معالجة محددات الفعل في اللغة العربية، وتقسيم الزمن في الخطاب الحكائي إلى : زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص، وحركتي السرد في علاقتهما بزاوية السرد. والمقصود بحركتي السرد هما : السرد في الصيرورة الزمنية، وفي وتيرته من حيث البطء، أو السرعة؛ أما المقصود بزاوية السرد فهي وجهة نظر الراوي.

فلنعالج كل هذه القضايا تباعا؛ ولنبدأ بدلالة زمن الفعل في العربية، حيث لا تفهم من صيغه الصرفية، بل تفهم من خلال السياقات التركيبية التي يرد فيها[27]. فرأيته يلعب، ويقرأ، ويجري أفعال حاضرة الزمن، ولكنها تقع في ماض الزمن دلاليا وسرديا[28].

انطلاقا من هذا التمييز؛ فإننا نجد من حيث التشكل البنائي، أن جسد الحكاية الشعبية ينقسم إلى مقدمة، ومقاطع، ونهاية، وقد تكشف لدينا أن كل حكايات «البطة والقمر» تبتدئ مقدماتها ب:

فعل الماضي، وتنتهي به ويظهر ذلك من خلال الجدول التالي:

الحكاية	المقدمة	النهاية
البطة والقمر	كانت بطة تسبح يوما في النهر	ولم يمض وقت طويل حتى ماتت جوعا
الإبن العلامة	عاد شاب من المدينة إلى أبيه...	من الأحمق الذي ترك الجرافة هنا؟
الفأر ومخزن الغلال	كان هناك فأر يعيش تحت مخزن الغلال	لقد جلب الجحر الكبير انتباه الفلاح فسارع إلى إغلاقه

وإذا أردنا استنطاق هذه الظاهرة، عن طريق الإحصاء، لوجدنا أن فعل الماضي يشكل النسبة المائوية الطاغية، والمهيمنة على بقية الأفعال، وأزمنتها. في أغلب حكايات «البطة والقمر»، وبيان ذلك من خلال الجدول الموالي، الذي يقدم نماذج على سبيل المثال لا الحصر.

الحكاية	نسبة فعل الماضي	نسبة فعل المضارع
البطة والقمر	%81.25	%18.75
الأرغفة الثلاثة	%72.16	%27.84
الإبن العلامة	%75.00	%25.00
....	....	....

ينطلق تفسير هذه الظاهرة، من كون فعل الماضي، هو فعل السرد بامتياز، ويجد مرجعيته في التاريخ الموغل للسرد الشفوي عبر القرون : ف : «عامة النصوص السردية التقليدية تقع في الماضي، إذا كان الرَّاوِيةُ في مألوف الأطوار إنما يحكي ما وقع

للشخصية أو للشخصيات في الزمن الماضي أساسا، وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد يقع في الحاضر وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل»[29].

وإذا وجدنا عكس هذه النتيجة، ظاهريا، في حكايتين هما:

الحكاية	نسبة فعل المضارع	نسبة فعل الماضي
الصقر والديك	%68.00	%32.00
الفلاح والقثاء	%76.59	%23.41

فإن نفس النتيجة التي سجلناها أعلاه تظل سليمة، وبالتالي لا تغير شيئا من ذلك الاستنتاج.

ففي حكاية «الفلاح والقثاء» حيث يتوارى فعل الماضي شكليا لتعلو نسبة فعل المضارع لكون هذا الأخير يرتبط في الحكاية، ببنية الحلم، وما يطرحه من إيقاعات لغوية، للحصول على دار وحديقة، من خلال بيع القثاء المسروقة: «وراح الفلاح يحدث نفسه قائلا «سأمضي بملء هذا الكيس..وبالنقود التي أحصل عليها منها، سأبتاع دجاجة، ستضع الدجاجة بيضا، وترقد عليه فيفقس البيض مجموعة من «الكتاكيت» وسأغذيها إلى أن تكبر فأبيعها وأشتري خنزيرة رضيعة... وبالنقود التي أحصل عليها أبتاع دار وحديقة». إن الذي يؤطر في البدء والنهاية، فعل المضارع هنا، هو الزمن الماضي؛ وإذا كانت صيغته الصرفية تدل على المضارع، فإن دلالته السياقية تدل على الماضوية؛ فجملة: (راح يحدث نفسه قائلا...)، تدل على الماضي، «فالزمن الحاضر هنا لا يكاد يكون له أي معني، فهو كالمنعدم، أو كالملغى، وإنما المدار على الزمن الماضي الذي هو المقصود بالسرد»[30].

كذلك الأمر في حكاية «الصقر والديك»إذ يؤطر بدايتها، وخاتمتها فعل الماضي، رغم النسبة الظاهرية لفعل المضارع: 68 % بمقابل 32 % للماضي.

ففعل المضارع هنا، يوظف في السرد المشهدي؛ إذ من المعلوم أن زمن القصة، وزمن الخطاب، في هذا النوع من السرد، يتوازيان حيث يتم تعطيل الزمن السردي[31].

الرؤية السردية: من أي زاوية يتم السرد؟ ما هي وضعية الراوي في مساحات الحكايات الشعبية التي بين دفتي «البطة والقمر»؟

في مجمل حكايات «البطة والقمر»، ينتصب ضمير الغيبة للقيام بفعل السرد، وهو ضمير يتوافق والصوت العميق، لأجواء ومناخات الحكايات الشعبية التي تقع أحداثها في زمن سحيق، غابر؛ كما أن ضمير الغائب : «هو تقليد وثيق بالأدب السردي الذي ساد في القرن التاسع عشر، وهو الأكثر استعمالا في السرد الشفوي والمكتوب جميعا»[32].

ويذهب أحد الباحثين، إلى اعتبار ضمير الغيبة، أو الغائب، «هو» سيد الضمائر السردية. وقد شاع استعماله بين السراد الشفويين أولا، ثم بين السراد الكتاب ثانيا، لجملة من الأسباب منها:

«أ- أنه وسيلة صالحة ليتوارى وراءها السارد فيمرر ما شاء من أفكار وايديولوجيات.

ب- يجنب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخ «الأنا».

ج- يفصل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية، عن زمن الحكي»[33].

ويهمنا من هذا الاستشهاد، أنه يشير إلى السرد الشفوي، إذ هو الأصل في الحكايات الشعبية الراقدة في الذاكرة التراثية، لمختلف الشعوب؛ ومنها الشعب الروسي. فهذه الحكايات عدلها

-كتابة- **تولستوي**، دون السقوط في الوعظ والإرشاد الخلقيين، كما نفخ في روحها مرحا، وفرحا؛ وهي حاملة لمحصول خلقي دون فجاجة، نابع من الشعب على ألسنة الحيوان، والإنسان، والجان.

أزمنة الخطاب الحكائي:

ينقسم الزمن في الخطاب الحكائي -عموما- إلى : زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص[34]. ولكل زمن من هذه الأزمنة، خصائصه، ووظائفه الجمالية. فلكل قصة زمن تبتدئ به الأحداث وتنتهي عنده من : «أ» إلى «ي»، وهو يقوم على شكل متواليات حسابية كـ : أ،ب،ت،ث،ج،ح...الخ. وهذا ما يسمى ب «زمن القصة».

لكن الراوي في تقديم المادة الحكائية للقصة Histoire، لا يخضع لتلك التراتبية التي يتصف بها زمن القصة، بل يقوم بتخطيب الزمن : زمن الخطاب، إذ يمكنه أن يبدأ من «أ» وينتقل إلى «ج»، ليعود إلى «ب»، وهكذا...

بينما زمن النص يقترن باسم **ليو تولستوي**، وعنوان حكاياته الشعبية : «البطة والقمر»، وسنة تأليفه لهذه الحكايات، قبل أن تترجم وتقترن بالقراءات المفتوحة في أزمنة وعصور مختلفة.

ومن أجل توضيح رؤية هذا المُتّجَه، ينطلق الناقد «**سعيد يقطين**» من الفرضية التالية التي تتحدد في «كون زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي»[35].

ولئن كانت هذه الدراسة التي بين يدي القارئ، حول الحكايات الشعبية لـ**تولستوي**، هي جزء من زمن النص «الدلالي» فإننا نظرا للبعد التربوي، الذي يسم الخطاب الحكائي الموجه للأطفال؛ سنتناول الزمنين التاليين ألا وهما: زمن القصة، وزمن الخطاب في المجموعة الحكائية «البطة والقمر».

إن تتبعنا لزمن القصة في حكايات **تولستوي**، ألفانا نتقصد

الاستنتاجات التالية:

1- يتم الإبهام في تحديد زمن القصة، ونجد أنفسنا مضطرين للكشف عنه بالأشكال والطرائق الضمنية التي تمنحنا إياها قراءة النصوص.

فالمؤشرات الزمنية مثل : ذات يوم، وفي يوم من الأيام، وذات مرة..الخ هي مؤشرات لا تحدد الزمن بالضبط المطلوب، ولكن بالإنصات إلى النصوص، نهتدي إلى أن زمن القصة في حكاية «البطة والقمر»، ينحصر في يوم إلى بضعة أيام، وكما هو ملاحظ فحتى هذا التحديد يبقى نسبيا؛ ونستنتج أن زمن القصة في «الأرغفة الثلاثة»، هو يوم واحد، من خلال وقائع وأحداث الحكاية.

وقد يقترب زمن القصة من العقود، في حكايتي: (الثعبان)، و(الشقيقان). إلا أننا نجد بعض الحكايات خلوا من المؤشرات الزمنية، كحكايتي: (الإبن العلامة)، و (الصقر والديك)؛ وإننا لنعلم أن زمن القصة في (الإبن العلامة)، حدث نهارا في يوم صيفي، من خلال ملفوظي (تخزين التبن)، ونعلم أيضا أن زمن القصة في (الصقر والديك)، تم في نهار يوم صيد، كما توحي به أجواء وأحداث الحكاية.

وفي بعض الأحيان، يستعصي علينا الاهتداء إلى مثل هذا التحديد، فنستعيض عن «اختفاء» زمن القصة، بفترات زمنية متعاقبة متوالية، تعاقب الليل والنهار؛ بل قد نصل إلى مرحلة، يتطابق فيها زمن القصة بزمن الخطاب، كما هو الحال في حكاية «التاجر والمحفظة»؛ حيث يتم استعراض زمن فقد الحافظة، فزمن العثور عليها، فزمن التخلص من مكافئة من عثر عليها، فزمن المحاكمة لإرجاع الأمور إلى نصابها.

وإذن، فقد يتستر زمن القصة في الحكاية الشعبية الموجهة

للأطفال؛ نظرا لعمومية أجواء الحكايات الشعبية التي تتطلب هذا النوع من لعبة القناع، ومن الإيهام التخييلي، لضرورات فنية، وتربوية خلقية، ويسوغ ذلك من الناحية الجمالية بالاستعاضة بالظروف الزمنية المبهمة التي تعج بها الحكايات؛ فإذا أخذنا مثلا: ثماني حكايات شعبية هي : البطة والقمر، الأرغفة الثلاثة، الفأر ومخزن الغلال، الإبن العلامة، الملك والصقر، الثعبان، الشقيقان، العفريت وكسرة الخبز لوجدنا **تولستوي** يتقصد في الإكثار من الظروف المبهمة مثل : بينما، الآن، قبل، بعد، حينما،... وفي مقابل ذلك يقتصد في الظروف الزمانية المختصة ستة ظروف انحصرت في تكرار كلمتي: يوم، واليوم ويقابلهما أربعون ظرفا مبهما.

وكلما طالت الحكاية، إلا وانتشرت تلك الظروف الزمانية المبهمة، لتغطي معظم جسد الحكاية.

2- إذا كان الزمن السردي له قيمة دلالية كما يرى **بارت**[36]؛ فإن ملفوظ الليل موصول بالخداع في (البطة والقمر) : «حينما أقبل الليل شاهدت البطة القمر منعكسا على سطح الماء واعتقدت أنه سمكة، فغطست في الماء لتمسك به، ورأتها البطات الأخريات، فاندفعن ضاحكات منها». أو تتم في جنحه جريمة قتل «الثعبان»: «حينما غرقت ماشا في النوم، حملت أمها بلطة ومضت بها إلى الماء، وهتفت : أوسيب، أوسيب، أقبل. سبح الثعبان إلى الشاطئ، فلطمته الأم بالبلطة، وقطعت رأسه، فتحول الماء إلى اللون الأحمر....»

وفي ظلمته، تتكشف الأوضاع الاجتماعية، المتناقضة، المبكية، المفرحة : «ففي وقت متأخر من إحدى الليالي سمع ابن الملك وكان يسير بجوار كوخ صغير رجلا يقول : «حمدا لله الآن لقد أنهيت عملي، وأكلت حتى امتلأت، وبوسعي أن أرقد وأستسلم للنعاس...» «غمرت البهجة ابن الملك، وأصدر أوامره بأن يؤخذ قميص الرجل

ويحمل إلى الملك... دخل المبعوثون في [الصحيح إلى الكوخ] الكوخ، ليأخذوا قميص الرجل، ولكن الرجل السعيد كان من الفقر بدرجة [الصحيح لدرجة] أنه لم يكن يمتلك قميصا» (الملك والقميص).

بل يكون الليل هو فضاء للغواية؛ وتحت ظلماته، تنحط كرامة الإنسان : «وبعد أن تناول الفلاحون قدحا آخر غرقوا في السكر..بدأ الحفل في الانفضاض، وانصرف الفلاحون زرافات ووحدانا وجميعهم يترنحون عبر الطريق، ومضى المضيف ليودع ضيوفه، فسقط على أنفه في طين قذر، ورقد هناك، وقد كساه الوحل من رأسه لقدمه وهو ينخر كالخنزير» (العفريت وكسرة الخبز).

ويوظف الليل من الناحية الدلالية للتعبير عن الضلال والتيه : «لنفرض أننا ذهبنا إلى الغابة، وأقبل الليل ولم نجد النهر، حينئذ سنضل الطريق» (الشقيقان)، عندما يقترن بفضاءات مشرعة، كالأنهار والغابات، أو يرتبط بأمكنة مغلقة مثل المنازل، والأكواخ.

أما بالنسبة لزمن الخطاب الذي يرى أحد المهتمين بأنه يتوازى مع زمن القصة؛ لاعتبارات تربوية وبيداغوجية ترتبط بالقدرة الذهنية لدى الطفل(37)؛ فقد استنتجنا بعض الانحرافات، والانكسارات التي تطرأ على زمن الخطاب من خلل هذه الحكايات الشعبية، ربما لوضعها أصلا للكبار، ونقلها شفويا عن طريق الذاكرة الشعبية، لتعاد كتابتها من طرف **تولستوي**.

وهذه التحريفات والاختلالات تبدو جلية في علاقة السرد بالزمن، من خلال حركتين أساسيتين: الأولى يتحدد بموجبها موقع السرد من الصيرورة، الزمنية بتنسيق وترتيب الأحداث المتمثل في عنصرين جماليين :

أ- الاستباق Prolepse

ب- الإرجاع Analepse

أما الحركة الثانية، فترتبط بوتيرة السرد، من حيث سرعته، أو بطؤه وتتضمن تقنيات جمالية مثل : التلخيص : Sommaire ، والحذف : Ellipse ، والوقف : Pause والمشهد : Scène.

إن التمعن العميق في حكايات «البطة والقمر»، من موقع علاقة السرد بالصيرورة الزمنية (الحركة الأولى)، ليفتح أبصارنا على جمالية الإرجاع، كبنية تتكرر في كل نهاية حكاية، تندغم بخصائص جمالية تنفرد بها كل حكاية؛ لأن النهاية في الحكاية تعني أن يقفل الراوي الدائرة، بعد حل مختلف المسائل التي تقض مضاجع شخوص حكايته(38).

فلنمثل لتلك البنية المتكررة، بنية الإرجاع في نهاية كل حكاية، ببعض الأمثلة التي تندغم أحيانا، مع جماليات الحركة الثانية المرتبطة بوتيرة السرد، من حيث سرعته، أو بطؤه :

- في نهاية « الأرغفة الثلاثة»، يرد الإرجاع على شكل حوار مشهدي ذاتي، يجمع بين أسلوبي الاستفهام، والتعجب لتعميق بلاهة الفلاح، ليثير مرحنا وضحكنا : فبعد أن كان الفلاح يشعر بالجوع، واشترى ثلاثة أرغفة ليلتهمها جميعا دون أن يتخلص من آلام جوعه، ثم ليشتري من جديد كعكعة صغيرة وبعد أن أكلها فقد الإحساس بالجوع : «وفجأة لطم الفلاح رأسه بيده وصاح قائلا: «يا لي من أحمق، لماذا بددت كل هذه الأرغفة ؟ كان يتعين علي أن آكل الكعكعة بادئ ذي بدء!».

- في نهاية «الإبن العلامة» يبدو الإرجاع في صيغة سؤال، فيكون جواب الراوي عنه بالصمت؛ عبر حوار الأب الريفي، وابنه المثقف العائد من المدينة، وهو يتظاهر بعدم معرفة الجرافة، محاولا التنصل من مساعدة والده في تخزين التبن، وبعد أن تصيبه

الجرافة، يصمت الراوي وتنتهي الحكاية.

إن الصمت كلام يفند تنكر المثقف لجذوره الاجتماعية، ومن تكرار كلمة الجرافة (ست مرات)، تكون الإجابة.

– في نهاية «الفأر ومخزن الغلال» يأتي الإرجاع جملة سردية تفك العقدة، وتفسر لماذا وجد الفأر الجحر قد أغلق كاستباق، في المقطع السابق عن النهاية : «حينما أقبل ضيوف الفأر، قادهم إلى الجحر، ولكنه وجد أن الجحر لم يعد موجودا» ويكون الإرجاع/النهاية هو : «لقد جذب الجحر الكبير انتباه الفلاح، فسارع إلى إغلاقه».

– في خاتمة حكاية «الفلاح والقثاء»، تكون وظيفة الإرجاع، هي إيقاظ الفلاح من أحلام يقظته –وهو وسط حقل الخضر يسرق القثاء– : «كان الفلاح قد مضى بعيدا مع أفكاره، إلى حد أنه نسي تماما أنه يقف في حديقة إنسان آخر فصاح منبها بأعلى صوته» و«قد سمعه الحارس، فأقبل يعدو، وأمسك به، فأوسعه ضربا».

– في نهاية «الملك والقميص»، يجيب الإرجاع عن الاستباقات مثل : «إذا استطعتم أن تجدوا رجلا سعيدا، فخذوا قميصه، وضعوه على الملك، وعندئذ سيشفى». ويرد في جملة سردية تصف الرجل السعيد وهو عار لا يمتلك قميصا بسبب فقره : «دخل المبعوثون في (الصحيح إلى) الكوخ، ليأخذوا قميص الرجل، ولكن الرجل السعيد كان من الفقر بدرجة (لدرجة) أنه لم يكن يمتلك قميصا...»

– في خاتمة حكاية: «الملك والصقر»، يقدم الإرجاع عبر سرد مشهدي، يرد في شكل حكمة؛ تجمع الندم، وعدم الاعتراف بالجميل، لملء فجوات الحكاية. «قال الملك: ما أسوأ ما جازيت به الصقر، لقد أنقذ حياتي فقتلته».

نتوقف عند هذا الحد، لنستطيع القول، في ضوء ما تحصل لدينا من ملاحظات، إن حكايات «البطة والقمر» تجسد تمظهرات

الزمن، وانكساراته بأشكال مختلفة، ليست في نفس درجة تعقيد مكون الزمن في الخطاب الروائي مثلا.

ولكنه يتمظهر في أشكال ليست دوما «ساذجة»؛ مما يحجب عن النقد التقليدي لحكاية الأطفال رؤية هذه التجليات، ويعدم بذلك الوسائل الإجرائية لكشفها وقراءتها.

والآن؛ بعد أن قطعنا شوطا في التعرف إلى الفضاء، والرؤية السردية، والزمن في«البطة والقمر»؛ لننتقل إلى معرفة مكون أساسي في الخطاب الحكائي للأطفال؛ ويتعلق الأمر بالشخصية في حكايات **زكريا تامر**.

الفصل الخامس

الشخصية الحكائية لدى زكريا تامر

تقديم:

يعتبر زكريا تامر (1931-)، من أكبر القصاصين في العالم العربي، الذين راكموا تجربة رائدة، في مجال الكتابة الحكائية الموجهة للأطفال، منذ هزيمة 1967 إلى اليوم.

وإذا كنا في الفصول السابقة، قد تناولنا تجارب غربية يمثلها: «**خوان رمون خمنيث**»، و «**ليو تولستوي**»؛ فإننا نسعى من خلل تناول مفهوم الشخصية لدى **زكريا تامر**، لأجل الوقوف على تجربة عربية في الكتابة الطفلية.

تتبوأ الشخصية مكانة مرموقة في جسد الحكاية الطفلية؛ فهي أساس تحققها، وحولها تتمحور باقي التقنيات السردية، والوصفية، وعليها يدور السرد، وبها يتعلق الزمن والفضاء، وبها يتم التركيب والبناء[1].

فلئن أضحت الشخصية كائنا من الورق على حد تعبير **رولان بارت**؛ فإنها تكسى لحما، فدما، فحياة، فأحاسيس، فمواقف بفعل الأنسنة، سواء أكانت الشخصية جمادا، أم نباتا، أم حيوانا.

والشخصية مطالبة بتقديم خطابات ذات أبعاد تربوية؛ إذ لا يستقيم أدب الأطفال، دون تمثل للتوجيه التربوي المندغم بالأدبية.

الشخصية والعنوان:

كل عناوين حكايات[2] **زكريا تامر**، موضوع هذه المقاربة، تبئر الشخصية الرئيسية؛ لأنها مدار الأحداث، وموضع استقطاب لباقي الشخوص الأخرى؛ تتحرك ذهابا وإيابا في فضاءات وأزمنة متنوعة بتنوع موضوعاتها وغاياتها.

يرتبط العنوان أشد الارتباط بمحتوى النص، أو يغدو عبارة عن إعلان يلخص التيمة الأساسية للحكاية : (ندم حصان)، و (الطفل والمطر)، أو يمنح اسما للشخصية الرئيسية : «بديع الزمان»، و«الحمامة البيضاء»[3].

وإذا كانت هذه العناوين عتبات للنصوص الحكائية؛ فهي تشير

-أولا- إلى حضور الأطفال في فضاءاتها. مثل عنوان : «الطفل والمطر».

ويقدم العنوان -ثانيا- اسما تراثيا كـ : «بديع الزمان»، مما يتطلب إعادة النظر في التسمية، لكونها تحمل تضعيفا دلاليا، يدل على الإغراق في التهكم كما سنرى في حينه. ويصف العنوان -ثالثا- نوعية الشخصية؛ هل هي إنسانية أم حيوانية؟ (الحمامة، الحصان)، وما هو لونها؟، الحمامة البيضاء، وما العبرة من قراءة الحكاية أصلا؟، (ندم حصان). وتبدو الشخوص -رابعا- من خلل العناوين معرفة، وليست شخوصا نكرات، تقوم بالأدوار الرئيسية، وتهيمن على كل أطوار الحكايات من البداية إلى النهاية.

إن العنوان -باعتباره صياغة لغوية في الحكاية الطفلية- ليس معزولا كدلالة؛ بل هو جزء من فضاء أوسع، يضم الصورة الأيقونية التي ترافق العنوان، ناهيك عن الإخراج الفني بصفة عامة الذي يشمل اسم المؤلف، والمجموعة الحكائية، والناشر، ومكان النشر، والطبعة.

والحقيقة أن صور الأغلفة الخارجية للحكايات الأربع؛ ليست لرسام واحد، كما هو الأمر بالنسبة للقاص. إذ لوحات الأغلفة تعكس مجهودا فنيا، وجماليا، تمتاز به دار الفتى العربي في تقديم منتوجها إلى الطفل؛ مما يدفعنا إلى التوقف عنده في الصفحات الموالية. فالصورة ليست مطابقة فقط للنص الحكائي؛ بل هي لوحة إبداعية تغني النص، وتلقي عليه كثيرا من الظلال، ومساحات الألوان، والأضواء المعبرة التي تثير اهتمامات الطفل العربي، وتغرية بقراءة هذه الحكايات للنفاذ إلى عوالمها.

الشخصية والمرحلة العمرية:

لا تشير الحكايات إلى فئات عمرية معينة، بقدر ما تشير بشكل عام على أنها موجهة إلى الأطفال؛ إذ تقدم هذه الحكايات شخوصا من عالم الحيوان «الحمامة البيضاء»، ومن عالم البشر : «بديع الزمان»، ومن العالمين الإنساني والحيواني، ومن عالم الجماد : «ندم حصان»، و «الطفل والمطر».

وإذا كانت شخوص «الحمامة البيضاء» شخوصا حيوانية مثل: السمكة، والأرنب، والحمار صالحة للمرحلة المتوسطة من الطفولة؛ فإن تنوع شخوص بقية الحكايات، وغنى تيماتها التي تدور حول أهمية العقل في حياة الإنسان، والتناقض بين الحرية والعبودية، ونقد الأنانيات الضيقة، مما يجعلها صالحة لمرحلة الطفولة المتأخرة.

الشخصية وأبعادها الثلاثة:

إذا كان النقد الحكائي للشخصية يعتمد على الأبعاد الثلاثة في تناولها وهي : البعد الخارجي، والداخلي، والاجتماعي[4]، فإن هذا القانون العام ذاته ينسحب على الشخصية الحكائية الطفلية؛ رغم خصوصية البعد الداخلي/الجواني، الذي لا يتم التعمق فيه؛ أخذا بعين الاعتبار القدرات الذهنية، والعقلية لمرحلة الطفولة؛ إذ الشخصية في حكاية الطفل، ليست موضوعا للتحليل النفسي.

وإذا استعرضنا هذه الأبعاد الثلاثة، في حكاية : «ندم حصان»، المكونة من شخصيتين محوريتين هما: الحصان والتاجر؛ فإننا نجد أن **زكريا تامر** يعتمد على هذه الركائز في تصوير هاتين الشخصيتين.

فالبعد الأول لشخصية الحصان، نلمسه في المظاهر الخارجية التي تطرأ على مسلكياته، وأحواله العامة مثل: «ويفرح أعظم الفرح عندما يركض سريعا كالريح»، أو مثل: «استولت الدهشة على الحصان» أو «ضحك الحصان ساخرا».

أما البعد الثاني للشخصية في الحكاية الطفلية، فلا يتم التعمق فيه بسبب ما ذكرناه آنفا؛ بيد أنه لا ينفي الإشارة إليه، وملامسته في الحدود الممكنة، التي تسمح بها القدرات الفكرية والعقلية للأطفال. فـ: «غضب التاجر الذي تعود دوما أن ينال ما يريد بما لديه من مال» و«عاد إلى مدينته محمر الوجه مهددا بالانتقام». (ندم حصان). فغضب التاجر ليس حالا فزيولوجيا فقط، بل هو حدث نفسي أيضا.

وعندما نعثر على ملفوظ مثل : «قال الحصان بحزن وخجل : «سأجر عربتك...». فليس الحزن -هنا- مظهرا خارجيا فقط؛ تبدو

آثاره على تقاسيم وجه الشخصية؛ بل هو حال نفسية كالخجل.

وعطفا على ما سبق، فإن إبراز البعد الخارجي/البراني للشخصية يكون هو الطاغي، ويرتبط بالبعد الداخلي النفسي؛ ولكن بدون سبر عميق لدواخل الشخصية.

أما البعد الثالث في تناول الشخصية؛ فهو حاضر بقوة في تصويرها من لدن **زكريا تامر**، بل هو المحدد لمواقفها الفكرية والروحية. فإذا استعرضنا الواقع الاجتماعي، لكل من الشخصيتين في «ندم حصان»؛ سنجد أن الحصان قبل خضوعه لسيطرة التاجر، كان حرا طليقا، وحين استعبده التاجر –بسبب الجفاف الشديد الذي أصاب البراري، حيث فقد عيشه– أمسى عبدا يجر عربة التاجر، ويخدمه.

بل إن الاختيار ينعدم أمام الشخوص، حينما تكون أمام أوضاع اجتماعية ضاغطة. قال التاجر : «إذا قبلت جر عربتي، سأعطيك أجرك كمية من الشعير، لا تترد عليك الآن أن تختار : «إما أن تهلك جوعا وإما أن تجر عربتي». قال الحصان بحزن وخجل : «سأجر عربتك». ورغم محاولة التمرد التي قام بها الحصان : «لن أجر عربتك»، أجاب التاجر ببرود : إذا لم تجر عربتي فلن أطعمك».

وهكذا امتنع الحصان أياما عن جر العربة، ولما جاع : «اضطر لأن يعود خائبا إلى عربة التاجر».

لقد رسم **زكريا تامر** منذ البدء شخصية التاجر بوضعها الاقتصادي؛ إذ يؤدي الثمن لمن يخدمه : «قال التاجر : سأعطيك أجرك شعيرا، سيكون بوسعك أن تسكن في إسطبل وترى أضواء المدينة...».

فملكية المال تمكن التاجر من أن يحصل على ما يشاء، وهذه الملكية هي التي تجعل منه شخصية خسيسة مذمومة تبتهج لمأساة الآخرين : «علم التاجر بما حل بالحصان (بسبب الجوع) فابتهج». بل بسبب هذه الملكية يتحول الحر عبدا : «أجاب الحصان محتدا : أنا حر، أفعل ما أشاء... فنظر التاجر إلى الحصان ساخرا، ثم قال له : «لقد أصبحت عبدا لي منذ أن قبلت بوضع الطوق حول رقبتك

واللجام في فمك».

إن البعد الاجتماعي هو مانح الشخصية الحكائية وعيها الذاتي وسيماءها الفكرية، بل هو الذي يحدد رؤيتها للعالم(5).

وانطلاقا من هذا البعد الذي يركز عليه **زكريا تامر** في رسم الشخوص؛ فإننا نختلف مع أحد الباحثين الذي يزعم أنه: «في حقل قصص الأطفال لا نعالج الشخصيات لنخرج منها بدلالات اجتماعية معينة كما هي حال قصص الكبار؛ وإنما نطرح الشخصية لتتفاعل مع حوادث معينة دون أن تغيرها الحوادث، أو تدفعها إلى النمو. إن شخصية البطل في قصص الأطفال ثابتة الأفكار والعواطف، والاتجاهات، والمواقف، وما حولها متغير دوما لا يعرف الثبات»(6). ومرجع اختلافنا يعود لكون باحث آخر، قد خصص فصلا بكامله، ليرصد تطور مفهوم شخصية البطل في الحكاية الطفلية، من منظورات مثالية إلى تصورات واقعية، تبرز المواقع والمواقف الطبقية لشخصيات حكايات الأطفال(7).

إن مسألة الوضوح الاجتماعي بالنسبة للشخصية أمر حاسم في وعيها. ولعل الإلحاح على هذا الوضوح، يلتقي مع ما يدعو إليه **د. أحمد نجيب**، من كون البطل في الحكاية الطفلية، ينبغي أن يتسم، -إضافة إلى شرطي : التشويق والتميز- بالوضوح(8).

وبتجاوز هذا الأمر، فإن **زكريا تامر** يمتاح من التراث الأدبي العربي شخوصا مرجعية(9) مثل : شخصية «بديع الزمان»، ولكنه يملؤها بخصائص جديدة، ربما مخالفة للشخصية المرجعية المعروفة في العصر العباسي بمقاماتها؛ بينما الشخصية التي يصورها، هي شخصية تلتقي في الإسم مع **الهمداني**، وتنتمي إلى نفس الفترة التاريخية (قديم الزمان)، ونفس المكان (بغداد)، لكن الشخصيتين تختلفان في هذا التناقض بين قوة الجسم، وضعف العقل!

فبأي مقياس يمكن تصنيف الشخوص، من شخوص محورية، أو أساسية، إلى شخوص ثانوية؟

يمكن الانطلاق من الحين، الذي تملؤه الشخصية في فضاء

صفحات الحكاية، وفي أي لحظة تظهر، وفي أي لحظة تختفي.

إذا انطلقنا من هذا المعيار سنجد حكاية: «بديع الزمان» التي يتكون هيكلها من عشرة مقاطع؛ لنتبين أن الشخصية الأساسية لبديع الزمان، تملأ كل هذه المقاطع من السطر الأول إلى الأخير، والراوي يتتبعها منذ ظهورها على خشبة مسرح الحكاية، إلى أن يسدل الستار في النهاية.

وبحكم تناقضات هذه الشخصية؛ فإن القصاص يتهكم بإطلاق اسم مركب إضافي: «بديع الزمان»، وتقاسمها شخصية محورية أخرى الأدوار الرئيسية؛ وهي شخصية «عباس» المحتالة التي تستغل بلاهة بديع الزمان، لتسطو على أرض لصاحبها؛ ونكاية في شخصية «عباس» يقدمها لنا **زكريا تامر** مطابقة لعبوسه؛ ولنلاحظ مرة ثانية لعبة اسم الشخصية ومدلولها !

يظهر القصاص شخصية عباس في لحظة هامة؛ هي البحث عن الناس المظلومين من طرف بديع الزمان، كما أن شخصية عباس ترد في نصف مقاطع الحكاية : 10،9،8،7،6 عكس العجوز الذي تظهر شخصيته في المقاطع 4،3،2، أو ظهور شخصية زوجة عباس في المقطع 4.

الإسم والتصنيف الدلالي:

إن السرديات تؤكد على أن الشخصية الحكائية تتحدد هويتها بوظيفتها داخل النسيج الحكائي، وبدورها المحوري في علاقتها بالمُشَكِّلات الحكائية الأخرى من : وصف، وسرد، وفضاء، وزمن...الخ.

فــفي الحكايات الأربع، يصف لنا **زكريا تامر** شخصياته، بأشكال مختلفة من حيث الغنى والتنوع.

ففي «الحمامة البيضاء»، تقدم الشخوص الرئيسية، بجنسها الحيواني: الحمامة الأم، والحمامة الصغيرة البيضاء، وكذا الشخصيات الثانوية : السمكة، فالأرنب، فالقطة السوداء، فالحمار... تنضاف إليها مسألة اللون، فالأبيض يدل على المحبة والسلام، والأسود يرمز إلى الشر والعدوانية من خلل القطة

السوداء: «في تلك اللحظة اقتربت قطة سوداء اللون من الحمار والحمامة وسألتهما بفضول : «عم تتحدثان»؟! قالت الحمامة للقطة: «هل رأيت حمامة صغيرة بيضاء»؟ قالت القطة : «ليتني شاهدتها فلو شاهدتها لكانت الآن مستقرة في بطني» قالت الحمامة للقطة : « يا لك من قطة سيئة الأخلاق ! هل هذا كلام يوجه إلى أم تتألم..؟!»

في أربعة مقاطع سابقة، لم يذكر لون الحمامة البيضاء الصغيرة التائهة إلا في هذا المقطع الخامس؛ حينما طابق القاص بين اللونين الأبيض والأسود؛ وهذا أمر له دلالته كما بينا في الشاهد أعلاه.

وقد ورد في نفس الحكاية، ذكر اللون الأخضر المتسربل والحقل الذي يدل على النضارة والجمال. إلا أن دلالة الألوان التي وقفنا عليها عند **زكريا تامر**، تتناقض والنقد الايديولوجي الفج، الذي وجه إليها من طرف **بوعلي ياسين** و**نبيل سليمان** في كتابهما : «الأدب والايديولوجيا في سوريا»(10).

وكلتا البطلتين الرئيسيتين في هذه الحكاية أنثى؛ وعليه فإن الأنوثة الطاغية على شخوص الحكاية كالسمكة والقطة هي -من الناحية الفكرية- ظاهرة إيجابية؛ تثمن إعطاء تيمة رمزية، وايديولوجية لتتحمل الأنثى الأدوار الرئيسية في الحكايات، وعلى مسرح الحياة، بدل هيمنة الرجال، وخصوصا في البنية الذكورية للمجتمع العربي.

وفي «الطفل والمطر»، يسلك **زكريا تامر** نفس النهج الذي نهجه مع الأسماء في الحكاية السابقة، فأسماء «الطفل والمطر»: هي الغيوم، المطر، التراب، العصافير، الأم، وأحمد : المقصود بالطفل في العنوان؛ وهو من الأسماء العربية التي لها حمولة ثقافية وحضارية، وتناسب بيئة الحكاية.

والبطل هنا شخصية طفلية، وهو أمر مستحب في منظور الأطفال القراء، الذين يستمتعون بقراءة هذه الحكايات : «فالبطل شيء رئيسي في قصة الطفل، وكل قصة تخلو من البطولة الحقيقية، تجعل الطفل يصاب بخيبة أمل كبيرة، ذلك أن البطل

يجسد آمال الطفل ورغباته.. وعيب كثير من قصص الأطفال في الوطن العربي أنها لا تهتم بالبطل»[11].

ونكتشف في حكايتي «الحمامة البيضاء»، و «الطفل والمطر»، حضور الأم، وغياب الأب، ففي الحكاية الأولى، التي تبحث عن الحمامة الصغيرة التائهة هي الحمامة الأم؛ وفي الحكاية الثانية، التي تجيب عن الأسئلة القلقة للطفل أحمد هي أمه، ولا يتم الحديث عن الأب إلا بصيغة «الغائب» في الحكاية : «قال أحمد للغيوم بصوت آمر : «فليهطل مطرك فوق حقل أبي فقط».

وتم ذلك مرة واحدة لا غير، فحتى عندما لا تستجيب الغيوم لأمر أحمد، يهرع إلى أمه متذمرا، وتسأله عن سبب ذلك : «دهشت الأم وسألته عن السبب فأجابها : «طلبت من الغيوم ألا يهطل مطرها فوق حقلنا فلم تنفذ طلبي».

هكذا يقتسم أحمد مع أبيه: «سلطته»، و «ملكيته الخاصة»، كما يستنتج أن أمر تربية الأطفال في الوطن العربي موكول للأم وحدها دون الأب!!

كما أن التعرف إلى الوجود والمجتمع من مسؤولية الأم لوحدها، التي تبدد مخاوف ابنها أحمد : «وجاع أحمد يوما، فقال لأمه : «أنا جائع» قالت الأم : «نحن فقراء وما يؤكل أصبح لا يستطيع شراءه إلا الأغنياء» قال أحمد بحزن : «ماذا سأفعل»؟! قالت الأم : «ستظل جائعا حتى تأتي الغيوم ويهطل المطر». وابتسمت ثم تابعت كلامها متسائلة : «أرأيت ماذا سيحل بالأرض والناس إذا رحلت الغيوم ولم يهطل المطر»؟!

أما في «بديع الزمان»، فـ**زكريا تامر** يعتمد أسلوبا ينز سخرية في تقديم أسماء شخصياته : فـ«بديع الزمان» شخصية متناقضة السمات، في ثرائها الفاحش، وبلهها المتميز. كما يوظف القاص صيغة المبالغة في شخصية «عباس» عابس الوجه، وهذا ما يسميه فيليب هامون بالتضعيف الدلالي للشخصية[12].

ويقدم المؤلف شخوصا أخرى، إما بمرجعيتها المهنية : القاضي، رجال الشرطة، أو بملكيتها : صاحب الأرض.

وهذه المرجعية المهنية، هي التي يشير إليها في حكاية : «ندم حصان» بشخصية التاجر.

يقرن **زكريا تامر** ظهور شخصياته، على خشبة النص الحكائي، بالديكور الملائم، والفضاء المناسب اللذين يؤطران المواقف الفكرية، والنفسية للشخوص إزاء الأحداث، والعقبات التي تواجهها.

في «ندم حصان»، يعيش الحصان في البراري الشاسعة حين كان حرا طليقا؛ ولكنه حينما يتحول إلى عبد يشتغل لصالح التاجر؛ فإن دائرة نشاطه ستنحصر في المدينة، ثم في الإسطبل.

في المقطع الأول الذي يمهد لحكاية «بديع الزمان»، باعتبارها شخصية فاحشة الثراء، ولكنها ضعيفة العقل، ولا يتسلق الحزن حياتها من الداخل؛ فإن القاص يقرن ذلك بانتماء الشخصية إلى فضاء مدينة بغداد، وما ترمز له من تألق حضاري؛ بيد أنه يصاب بالكآبة في المقطع الثاني، فيقصد الرجل العجوز إلى بيته -ضمنيا-، ولما يعتدي على صاحب الأرض رفقة عباس، يصبح ذلك على الأرض، وينتهي بهما الأمر في آخر مقطع، للمثول أمام القاضي في رحاب «المحكمة».

وقد يعكس **زكريا تامر** هذا الوضع رأسا على عقب، حين تنفتح الحكاية على عالم الطبيعة : نهر، وحقل، وسماء؛ لأن تيمة ضياع الحمامة البيضاء الصغيرة، من عش أمها تتطلب الانفتاح على هذا الكون، وتكون أمها قلقة، حزينة، باكية؛ ولكنها تشعر بالسعادة، لما تلتقي بابنتها في العش، رمز الاستقرار، والأمان.

كما أن النهار هو الفضاء الأمثل للبحث عن الحمامة الصغيرة الضائعة؛ غير أنه بمجرد أنّ يرخى الليل سدوله، يعود البطل إلى بيته/عشه ليتخلص من لحظة الحزن، ويستبدلها بلحظة الفرح: «عندما أمست الحقول مظلمة، عادت الحمامة إلى عشها حزينة باكية، ولكنها فوجئت بابنتها الحمامة الصغيرة في العش، فصاحت فرحة: «أهذه أنت؟! أين كنت؟ هل ضعت ؟»

في بداية «الطفل والمطر»، يصور القاص حب أحمد لكل مكونات الطبيعة : من شمس، وعصافير، وغيوم، وأشجار. ويقدم ذلك بإيقاع

لغوي راق : «فالشمس تضيء الأرض، والعصافير تطير وتغرد، والغيوم تمنح المطر، والأشجار أطفال من خشب يملكون رؤوسا خضراء جميلة».

وفي الوقت الذي لا تستجيب الغيوم لطلب أحمد الأناني؛ فإن كل المخلوقات تشعر بالفرح إلا هو. ويُقَدَّمُ ذلك في سياق لغوي، يتكرر فيه فعل «الفرح» كلازمة ثابتة : «لم تلب الغيوم طلب أحمد، وهطل مطرها فوق الحقول كافة، فعم الفرح : فرح التراب، فرح الورد، فرحت الأشجار، فرح العصفور، فرح الفقراء، ولكن أحمد لم يفرح!».

ويحمل المؤلف «أحمد» على أجنحة اللغة حزينا، من أحضان الطبيعة الواسعة الشاسعة إلى البيت -ضمنيا- لملاقاة أمه: «هرع أحمد إلى أمه ساخطا وقال لها: «كنت دائما أحب الغيوم، ولكن منذ اليوم سأمتنع عن حب الغيوم ومطرها». وصمت المؤلف عن ذكر البيت، بلغة صريحة، يعني -موضوعيا- عدم الموازنة بين ضيق الحيز للبيت، وبين شساعة الحقول المترامية الأطراف.

الشخوص الثانوية:

لكي تكتمل الصورة في تناول الشخوص في حكايات **زكريا تامر**، لا بد من الوقوف أيضا عند الشخوص الثانوية. فهل يقدمها المؤلف بنفس الاستراتيجية التي يتم بها تقديم الشخوص الرئيسية؟ ما هو عددها؟ ما علاقتها بالشخوص الرئيسية أو المحورية؟ ما هي الجمالية التي يتم اعتمادها في تصوير هذه الشخوص؟

إذا كانت الشخصيات الرئيسية، هي مدار مختلف الأحداث في الخطاب الحكائي، ولها أدوار حاسمة في تجاوز العقبات : فإن دور الشخوص الثانوية ينحصر في تقديم المساعدة إليها، كما يفعل الرجل العجوز والزوجة في «بديع الزمان»، أو كما تفعل السمكة، والأرنب، والحمار، تجاه الحمامة الأم، في «الحمامة البيضاء»، أو تكون في حاجة إلى الشخوص المحورية لتحقيق رغبتها المرتبطة بوجودها : علاقة الأرض، والتراب، وشجرة الورد، والعصافير، والفقراء بالغيوم والمطر في «الطفل والمطر».

وقد تتأثر كليا بمواقف إحدى الشخصيات الرئيسية مثل: تعميم الحزن على كل الشخوص الثانوية، عند انحباس المطر (الطفل والمطر).

وإما أن تتحول الشخوص الثانوية، إلى شخوص معرقلة ومعادية للأهداف، التي تَرُوم تحقيقها الشخوص الرئيسية كما هو حال صاحب الأرض في: «بديع الزمان»، أو القطة السوداء في: «الحمامة البيضاء».

أما من حيث العدد، فتبدو قلة الشخوص الثانوية في الحكايات التي تدور على ألسنة الحيوان (4) في (الحمامة البيضاء) و(2) في (ندم حصان).

بينما في «بديع الزمان» يرتفع عددها إلى (6) ليتضاعف إلى (10) في «الطفل والمطر».

ويركز القاص في وصفها على مظاهرها الخارجية : (الوجوه العابسة، اللحية البيضاء) في «بديع الزمان»، أو المظاهر الجوانية من حيث خيرها، أو شرها : (السمكة، الأرنب، القطة السوداء) في ، «الحمامة البيضاء»، أو في فرحها، أو حزنها : (الطفل والمطر)، أو يتم وصفه من الناحية الاجتماعية، كصاحب الأرض في : «بديع الزمان»، والحمار في : (الحمامة البيضاء)، والخيول في : «ندم حصان». ويتم ذلك بوساطة السرد، في الحكايات التي تبرز فيها الشخوص البشرية، أو يتم بوساطة الحوار المشهدي في الحكايات التي تطغى عليها الشخصيات الحيوانية.

ولئن كانت بعض الشخصيات الثانوية تقدم المساعدة للشخصيات المحورية، وأخرى تعترض على ذلك، كتقليد للبناء الدرامي في أي خطاب حكائي؛ فإن فئة ثالثة من هذه الشخصيات الثانوية، تتصف بالحكمة ورجاحة العقل : الرجل العجوز في : «بديع الزمان»، والسمكة والحمار في : «الحمامة البيضاء»؛ بل إن فئة رابعة، تريد تقديم المساعدة إلى الآخرين، بنية خالصة، ولكنها تنقلب إلى ضدها، بحكم الدور المرسوم لها في الحكاية كزوجة : «بديع الزمان».

ومن خلل ما تقدم، تبدو لنا الأدوار المختلفة للشخصيات المحورية والثانوية، في صنع الأحداث، والمواقف والرؤى.

ويمكن القول، بأن الشخصيات الرئيسية، أو المحورية، هي شخصيات نامية، لكونها تتعرض لحوادث، وتتفاعل معها سلبا أو إيجابا، فأحمد في : «الطفل والمطر» شخصية نامية، لكونها أحبت المطر، ولما لم يستجب لطلبها كرهته.. وقد غلمنا ما نتج عن هذا الكره من رحيل الغيوم، وحزن الكائنات، وتجويع للفقراء، ولم تتصالح الشخصية النامية مع المطر إلا عندما أحست بألم الجوع.

هكذا يمكن اعتبار شخصيات بديع الزمان، والحصان، والتاجر، والحمامة الأم، والحمامة الصغيرة شخصيات نامية، وتقابلها شخوص أخرى، هي شخصيات ثابتة، أو مسطحة أسميناها بالثانوية.

كيف يتم تقديم الشخوص من الناحية الجمالية؟

إن المتتبع للخطاب الحكائي لدى **زكريا تامر**، من خلل الحكايات الأربع، يمكنه أن يلاحظ أن هيكلته الحكائية، تقوم على نفس الهيكلة التي تقوم عليها أي حكاية من: بداية، فجسد حيث تتعقد الأحداث، فنهاية. فبدايات حكاياته الثلاث: «الطفل والمطر»، و«بديع الزمان»، و«ندم حصان» تفتتح جماليا، بجمل اسمية، تصف لنا الأحوال الثابتة للشخوص الرئيسية، قبل أن تتحرك في فضاءات الحكايات؛ وهي عبارة عن بدايات قبلية، تأتي كتمهيد للحدث الرئيسي، وتهيء المتلقي لاستقبال الموضوع في صورة واضحة[13].

«كان أحمد طفلا يحب الشمس والعصافير، ويحب الغيوم والأشجار، فالشمس تضيء الأرض، والعصافير تطير وتغرد، والغيوم تمنح المطر، والأشجار أطفال من خشب يملكون رؤوسا خضراء جميلة».

ففي هذه البداية يعتمد الراوي على الإيقاع، وهو خصيصة من خصائص الحكايات الموجهة للأطفال، إضافة إلى جمالية التشبيه البليغ: (الأشجار أطفال)؛ واستحضار الأطفال أثناء عملية الكتابة، وما يبعثه ذلك في نفوسهم من ارتياح.

وفي تلك البداية، يشير الراوي إلى زمن سحيق، يتمثل في فعل «كان» دون إشارة إلى مكان محدد؛ وإنما إلى فضاء عام.

أما بداية «بديع الزمان» فهي: «في قديم الزمان، كان يعيش في بغداد رجل اسمه بديع الزمان، وكان قوي الجسم، ضعيف العقل، ورث عن أبيه الكثير من الأموال، وكانت حياته سعيدة، تخلو من الأحزان».

في هذه البداية يتحدد زمن الحكاية (قديما)، وفضاؤها (بغداد)، وشخصيتها : (بديع الزمان)، وتصبح وظيفة الجملة الإسمية هنا، هي الوصف الخارجي، والجواني، والاجتماعي للشخصية الرئيسية النامية؛ مع الاعتماد على جمالية بلاغية، تتعلق بظاهرة الطباق: (قوي/ضعيف)، (السعادة/الأحزان)، بالإضافة إلى ظاهرة السجع، في قديم الزمان/بديع الزمان/الأحزان.

وأسلوب السجع، يناسب فضاء القرون الوسطى، الذي تشير إليه أجواء الحكاية. ونفس الجملة الإسمية في بداية حكاية «ندم حصان» : «كان الحصان في قديم الزمان، يحيا في البراري الواسعة، ويفرح أعظم الفرح عندما يركض سريعا كالريح»، محددة إطار الحكاية من : زمان، ومكان، وشخصيتها الرئيسية، حيث عاد القاص إلى جمالية التشبيه : «الحصان يركض كالريح» فالمشبه به دائما يرد محسوسا، ملموسا، مراعاة لمدارك القراء من الأطفال.

أما بداية «الحمامة البيضاء»؛ فإنها تختلف عن باقي البدايات السابقة؛ التي افتتحت بجمل اسمية، للدلالة على الوصف، وأحوال الشخوص الثابتة، قبل أن تقوم بدورها على ركح مسرح الحكاية.

إذن، هي بداية تبتدئ بجملة فعلية كالتالي : «حطت الحمامة على ضفة نهر من الأنهار، وبكت، فأطلت سمكة من النهر وقالت للحمامة: «لماذا تبكين؟ هل أنت مريضة؟»

إن الاختلاف في نظرنا، يعود إلى طبيعة الموضوع المعالج في هذه الحكاية؛ وهو البحث عن الحمامة البيضاء، الصغيرة، الضائعة من طرف أمها؛ فالبحث من مكان إلى آخر، أي من ضفة النهر إلى الحقل فالعش، تحتاج حركة السرد، الذي تم بجملة

مناسبة، هي الجملة الفعلية. فكانت هاته الجمالية، تطابق الموضوع تطابقا، فنيا، ذكيا.

وهنا أيضا، نعثر في هذه البداية، على مختلف المُشَكِّلات الأساسية التي توجد في بداية كل حكاية موجهة للأطفال من : زمن (الماضي)، وأثناء النهار بشكل ضمني، وفضاء : ضفة النهر، وشخوص الحمامة، والسمكة، وحدث البكاء...

ولقد انضافت إلى هذه المُشَكِّلات جمالية لم نعثر عليها في البدايات السابقة؛ وهي جمالية السؤال الذي طرحته السمكة على الحمامة: «لماذا تبكين؟ هل أنت مريضة»؟

هكذا نجد أن هذه البدايات غنية من الناحية الجمالية، وتتفق كلها على أنها تقدم إحدى الشخصيات الرئيسية، في كل حكاية مخبرة عن أحوالها.

وبالمناسبة، فإن الحديث عن الجملة الفعلية، يدفعنا إلى الإقرار بهيمنتها في جسد كل الحكايات الأربع؛ لما تشكله من أداة جمالية، تعبيرية، توافق تطور الأحداث النامية التي تتوقف عن النمو في النهايات.

أما الجملة الإسمية، فباستثناء ما لاحظناه في البدايات الآنفة، فإنها نادرة الوجود في كل الحكايات الأربع، وهو أمر له دلالته، وقد وضحناه سالفا. إذ أن حكاية الأطفال، هي حكاية حوادث وحركة، وهو أمر لا يمكن أن تقوم به الجملة الإسمية الدالة على الثبات والاستقرار.

أما إذا انتقلنا إلى مقاطع الحكايات؛ فإننا نجد سيادة مطلقة لجمالية الحوار، وما يقدمه من أحوال الشخوص، ونفسياتهم، ورؤاهم؛ ولعل هذه الجمالية تبعث الحياة عبر الأنسنة: في شخوص الحيوان، والجماد مثل: الحمامة، والحصان، والغيوم، والشجر، وتنفر من السأم في حال استمرار السرد. لهذا يقول **سمير روحي الفيصل**: «لا تختلف قصة الطفل عن قصة الكبير، في حاجتها إلى السرد الذي يلخص الحوادث، بقدر قليل من الجمل والحوار الذي يوضح طبيعة الشخصيات، وأفكارها، ويعين على نمو الحوادث. ومن

المفيد ألا يبالغ الكاتب في السرد، فيملأ القصة به.. على أن الخلاص الحقيقي من رتابة السرد يتم بوساطة الحوار الوظيفي الواضح، القصير الذي يعبر عن معان توضح أفكار المتحاورين، وطبائعهم وتدفع الحدث إلى النمو»[14].

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن جمالية السرد توظف في وصف أحوال الشخوص الحكائية، وطبائعها، متوسلة بالجملة الفعلية التي تتضمن الحال؛ وعادة ما يكون هذا السرد مقدمة للحوار بين الشخوص مثل : هرع أحمد إلى أمه ساخطا : وقال : «كنت دائما أحب الغيوم، ولكن منذ اليوم سأمتنع عن حب الغيوم ومطرها» (الطفل والمطر).

– صاح «بديع الزمان» مخاطبا صاحب الأرض: «هيا اترك هذه الأرض فورا»؟ (بديع الزمان).

– «سأله الحصان مستغربا : «وماذا تريد مني أن أعمل»؟ (ندم حصان).

– قال الحمار مدهوشا : «ما هذا السؤال الغريب العجيب!؟» (الحمامة البيضاء).

وفي أحيان أخرى يوظف القاص استعمال الحال، في السرد غير المرتبط بالحوار كما ألمعنا إليه سابقا، للتعبير عن سمات الشخصية في مظهريها الخارجي والجواني:

– «فهرع صاحب الأرض إلى القاضي شاكيا...(بديع الزمان)

– «بعد أيام قليلة هبت ريح قوية، وأرغمت الغيوم على الرحيل بعيدا» (الطفل والمطر)

– «وهنا تخيلت ابنتها الحمامة الصغيرة الضعيفة الجناحين حائرة، مضطربة، مذعورة يتصاعد هديلها مستغيثا مناديا أمها». (الحمامة البيضاء)

– «وعاد إلى مدينته محمر الوجه، مهددا بالانتقام. ولم يكترث الحصان بحديث التاجر واستمر يعيش سعيدا حرا». (ندم حصان).

وفي أحيان أخرى، ينماز السرد لدى **زكريا تامر** بظاهرة التكرير، لوصف الشخوص، وما طرأ عليها من تغيرات، وتقلبات مثل ما نجد في : (الطفل والمطر) «لم تلب الغيوم طلب أحمد، وهطل مطرها فوق الحقول كافة، فعم الفرح : فرح التراب، فرح الورد، فرحت الأشجار، فرح العصفور، فرح الفقراء. ولكن أحمد لم يفرح!».

فهنا يعمم القاص لحظة الفرح على جميع الشخوص الثانوية، بوساطة الجملة الفعلية، ويستثني أحمد من ذلك، بجملة اسمية تثبت حزنه : «ولكن أحمد لم يفرح!».

ويكون القصد من هذا التكرير، هو تعميق الهوة بين فرح باقي الشخوص، واستثناء أحمد من ذلك.

وفي بعض الأحيان، يعمم القاص ظاهرة الحزن، المقابلة للفرح، عن طريق التكرير كذلك، ولا يستثني منها أحدا من الشخوص، لتعميق فداحة الحدث/الجفاف، «ويعدل» بينها جميعا في لحظة المأساة:

– «بعد أيام قليلة هبت ريح قوية وأرغمت الغيوم على الرحيل بعيدا. فحزن التراب، وعاد إليه عطشه، وحزنت الأشجار، وحزن الورد، وحزن العصفور، وكف عن التغريد والتواثب من شجرة إلى شجرة، وحزن الفقراء... فعم الجوع بين الفقراء، وكان أهل أحمد من الناس الفقراء» (الطفل والمطر).

وهذه الجمالية نجدها تتكرر في حكاية «لماذا سكت النهر؟» لنفس المؤلف : «لم يحتمل عصفور صغير عذاب العطش، فأقدم على الشرب من ماء النهر، فسارع الرجل إلى الإمساك به، ثم ذبحه بسيفه : بكى الورد، بكت الأشجار، بكت القطط، بكى الأطفال، فهم لا يملكون ذهبا وليس بمقدورهم العيش دون ماء».

أما إذا توقفنا قليلا عند الحوار الذي يمتد على طول مساحات جسد الحكايات، لألفيناه يرتبط بالشخوص وطبائعها، بنسب مئوية عالية، في مجموع مقاطع الحكايات؛ إذ ينحصر ما بين 50% في:

(الطفل والمطر)، و70% في: (بديع الزمان)، إلى 100% في: (الحمامة البيضاء) و (ندم حصان).

وهو تجسيد لاستفسارات الشخوص وأجوبتها، وإخبارها، وطرائق تفكيرها، وفرحها وترحها، ومواجهاتها وإذعانها، وطيبوبتها وشرورها. وتطغى عليه في الحصيلة العامة الجملة الفعلية التي تناسب تحركات الشخوص من فضاء إلى آخر، وتتبع تطور مواقفها الفكرية، والنفسية، والاجتماعية. وتوظفه الشخوص من أجل طلب شيء لقضاء حاجة ما : قالت الأرض للغيوم : «ترابي عطشان ومحتاج لمطرك أشد الحاجة» قالت شجرة الورد : «لن ينمو وردي ويتفتح إذا لم أشرب كثيرا من مطرك» (الطفل والمطر).

وهو، أي الحوار، يكرس التراتبية الاجتماعية بين الشخوص، من أدناها في السلم الاجتماعي إلى أعلاها، كما هو حال التراب وشجرة الورد مع المطر.

ولا يكون الحوار متكافئا، حين يصدر من شخصية رئيسية إلى أخرى، لا تراعي ميزان القوى بين الطرفين؛ مما ينعكس سلبا على الشخصية التي لم تراع ذلك؛ –وخصوصا– إذا انطلقت من مواقف أنانية: «قال أحمد بصوت آمر: فليهطل مطرك فوق حقل أبي فقط. لم تلب الغيوم طلب أحمد، وهطل مطرها فوق الحقول كافة» (الطفل والمطر).

ويوظف الحوار من أجل إخبار الشخوص بعضهم لبعض : «هرع أحمد إلى أمه ساخطا وقال لها: «كنت دائما أحب الغيوم ولكن منذ اليوم سأمتنع عن حب الغيوم ومطرها» (الطفل والمطر).

ونلحظ هنا، توظيف **زكريا تامر** للجملة الإسمية، للتدليل على الموقف الجديد، الذي اتخذه أحمد تجاه المطر والغيوم، و«عقابا» له على أنانيته : «قالت الأم ستظل جائعا حتى تأتي الغيوم ويهطل المطر». ولكن الأم في حقيقة الأمر أرادت «تأديبه» في لحظة محددة، وليس قصد تأبيد فترة الجوع التي يعاني منها.

ومن هنا سيعود القاص إلى الجملة الفعلية : «وابتسمت ثم

تابعت كلامها متسائلة : أريت ماذا سيحل بالأرض والناس إذا رحلت الغيوم ولم يهطل المطر؟».

ولهذه الغاية استعمل السؤال الاستنكاري.

وعطفا على ما سبق؛ فإن الحوار يهدف إلى تطوير الأحداث، ووصف الشخوص، وتفكيرها. ولما كان السرد يقدم لنا «بديع الزمان» بكونه : «قوي الجسم، ضعيف العقل»؛ فإن الحوار يبين لنا أن زوجته بلهاء، عديمة الخبرة بالحياة والناس، حين سألها : «هل تعرفين ما هي أوصاف الناس المظلومين»؟ قالت زوجته : «لا بد أن تكون وجوههم عابسة».

فانظر إلى هذا الجواب المسبوق بلا النافية للجنس، ليتضح لك توافقه والمثل المشهور: «وافق شن طبقة»، أي وافق بديع الزمان زوجه في ضعف العقل والبله.

والحوار لا يكتفي بتصوير قدرات تفكير الشخصيات؛ بل يصور أيضا قدراتهم العضلية والجسدية : «قال بديع الزمان : «ولماذا لم تمنعه من طردك ؟» قال عباس «إنه أقوى مني وله عضلات فولاذية». (بديع الزمان).

كما يبرز لنا الحوار الشخصية حينما تعتد بنفسها أيما اعتداد، متسلحة بالضمير المنفصل : «أنا» المعبر عن الذات، في لحظة من لحظات حريتها، متبوعا بجمل فعلية تمثل إيقاع الحرية في أقصى درجاتها : «أنا لست محتاجا إلى شعيرك، أجوع فآكل من العشب، وأعطش فأشرب من ماء النهر، أتعب فأنام على الأوراق المتساقطة من الأشجار» (ندم حصان).

بيد أن الحوار يعبر عن لحظة العبودية، التي تتحول إليها الشخصية الرئيسية، عند توظيف القاص للجملة الإسمية، الدالة على ثبات الموقف الجديد : «أجاب الحصان محتدا: «أنا حر أفعل ما أشاء» فنظر التاجر إلى الحصان ساخرا، ثم قاله له : «لقد أصبحت عبدا لي منذ أن قبلت بوضع الطوق حول رقبتك واللجام في فمك» (ندم حصان).

ومن وظائف الحوار، أنه يخبرنا بطيبوبة الشخوص، كموقف السمكة، والأرنب، والحمار، تجاه الحمامة الأم الباحثة عن صغيرتها، التائهة، كما يبرز على النقيض من ذلك، المواقف الشريرة لبعض الشخوص : قالت الحمامة للقطة : «هل رأيت حمامة صغيرة بيضاء»؟ قالت القطة : «ليتني شاهدتها! فلو شاهدتها لكانت الآن مستقرة في بطني» قالت الحمامة للقطة : «يا لك من قطة سيئة الأخلاق! هل هذا كلام يوجه إلى أم تتألم»؟ (الحمامة البيضاء).

لكن الملاحظ، أن الحوار لدى **زكريا تامر** قد يخضع في بعض الأحيان، لجمل طويلة، قد لا تتفق وطبيعة الكتابة الموجهة للأطفال[15] : قال الحمار مدهوشا : «ما هذا السؤال الغريب العجيب؟! هل سبق لأحد أن أبصر حمارا يحدق إلى السماء؟ الحمار ينظر دائما إلى الأرض التي سيطأها خشية الوقوع في حفرة...» (الحمامة البيضاء).

الشخصية القصصية والبعد التربوي:

لقد ألمعنا سابقا، أن حكاية الطفل لا ينهض وجودها إلا بتوفرها على شيئين متآلفين هما : توافر الجانب الأدبي الجمالي من جهة، وتوافر البعد التربوي في ثنايا الكتابة من جهة ثانية، وهذا ما تؤكده الحكايات التي بين أيدينا؛ لأنها لا تخرج عن هذه الخلاصة، إذ نجد التوجيه التربوي في نهايتها بارزا، كما هو الحال في أغلب حكايات الأطفال التي تنتهي على إيقاعاته.

ويتوسل -جماليا- لإبراز البعد التربوي بوساطة الإرجاع، كتقنية جمالية تعود إلى التجارب الماضية للشخوص لتستخلص منها ما هو مناسب للحظة الوعي، وتفتحه، وهذا ما يرد في نهاية حكايتي : «الطفل والمطر» و«الحمامة البيضاء» : «تذكر أحمد في تلك اللحظة غضبه على الغيوم والمطر، فخجل وعاهد أمه أن يحب الغيوم أعظم الحب لأنها تمنح مطرها للحقول كافة».

– «فتذكرت الأم كيف ضاعت هي يوم كانت صغيرة السن، وأرشدها إلى العش حبها للمكان الذي ولدت فيه ثم قالت لابنتها

الصغيرة : «كل الذين يبتعدون ضائعين عن بيوتهم سيرشدهم حبهم لبيوتهم إلى طريق العودة إليها».

تحضر في النهايتين معا -وبشكل حاسم- الشخوص الرئيسية، التي تبث الخطاب التربوي الموعظي، ويكون للأم فيهما دور في تقبل الوعي الجديد، الذي يسم الشخصية التي «تعود» إلى وعيها، أو أن تكون الأم هي مصدر ذلك الوعي.

وفي كلتا النهايتين، تمسي قيمة الحب حاضرة : حب أحمد للغيوم والمطر، وحب الحمامة لعشها.

وإذا كانت نهاية الحكاية الأولى (الطفل والمطر) تنتهي بجملة فعلية، تدل على حركة رحيل الغيوم، والمطر، وعودتهما؛ فإن نهاية (الحمامة البيضاء) تختم بجملة اسمية، تدل على ترسيخ فكرة حب المكان في نفسية وكيان الشخصية الرئيسية.

أما إذا عدنا إلى نهاية : «ندم حصان»، و«بديع الزمان»، فسنجد أن الخطاب التربوي يتم بجمالية الإرجاع، وبوساطة الشخصيتين الرئيسيتين : الحصان، وبديع الزمان. وهو درس ينبغي أن يوجه إلى شخصيات أخرى، لتعم الفائدة منه :

- «مساء كل يوم كان الحصان يعود إلى الإسطبل ذليلا منهوك القوى، ويرسل صهيلا حزينا ليسمع إخوته في البراري : «إن الذي يبيع حريته مرة واحدة يظل عبدا طيلة حياته.»

- «وظفر بديع الزمان بما يشتهي، فقد أصبح معروفا في بغداد بأنه الرجل الذي أراد أن ينصر المظلومين فنصر الظالمين».

يتم الخطاب التربوي في النهاية الأولى، في شكل موعظة خلقية قائمة على جملة اسمية دالة، على أن أي تفريط في الحرية، مهما كان صغيرا، يؤدي إلى العبودية بالطبع وبالقطع.

أما الخطاب التربوي في النهاية الثانية لحكاية «بديع الزمان»، فيرد جملة فعلية حركية تدل على خفة البطل ونزقه اللذين يستخف بهما القاص، منذ بداية الحكاية إلى أن تختم، بسبب ضعف عقله

وتهوره.

وترتيبا على ما سبق؛ نجد أن **زكريا تامر** لا يريد أن ينفض يديه من هذه الحكايات، دون أن يبث التوجيه التربوي والخلقي المناسبين، باعتبارهما مطلبين من مطالب حكاية الأطفال، في كل الأزمنة والأمكنة.

الشخصية والصورة:

لقد سبق أن أشرنا إلى أن الرسوم المصاحبة لهذه الحكايات ليست لرسام واحد، ومن هنا، فإن تشكيلها يختلف من رسام إلى آخر، حسب استيعابه لمحتوى النص الحكائي. وهذا الجدول يبين ذلك :

اسم الحكاية	اسم الرسام	عدد الصور	عدد الصفحات
الحمامة البيضاء	عدلي رزق الله	13	12
ندم حصان	ليلى الشوا	14	12
الطفل والمطر	نذير نبعة	12	12
بديع الزمان	محمود فهمي	14	12

لكننا من الناحية الكمية وجدنا نفس عدد الصور، مع فرق بسيط، يتحدد من صورة إلى اثنتين، ومسوغ ذلك مبين أعلاه، في تساوي فضاءات الصفحات لكل حكاية، إذ لا يتجاوز 12 صفحة في المجموع: كتابة وصورة.

ولكن الذي يهمنا من كل هذا، هو مدى حضور الشخوص في الرسوم، وبأية غاية؟ وبأية طريقة فنية؟.

يبدو جليا، أن كل لوحات الحكايات الأربع، تبرز إحدى الشخوص الرئيسية، وهي كلها ملونة بمختلف الألوان الزاهية من: الأبيض، فالأسود، فالأخضر، فالأزرق، فالبنفسجي، فالأصفر. كما أن لوحة الغلاف الأخير لكل حكاية، تحمل ذات اللوحة للغلاف

الأمامي معكوسة، مع الإشارة إلى أنها صدرت ضمن سلسلة المستقبل للأطفال، عن دار الفتى العربي (لبنان)، وهي سلسلة تضم أربعا وعشرين (حدوثة)، أعيد طبعها للمرة الثانية في سنة 1977.

وهذه الحكايات مزينة بخطاب يقول : «ومزدانة باللوحات الفنية التي تساعد على توضيح أحداث الحدوثة». ولوحات الغلاف الأمامية مطابقة لمحتوى الحكايات، ما عدا صورة حكاية «بديع الزمان»، التي تريه وهو يمتطي فرسا، ويرتدي ثيابا تدل على مكانته الاجتماعية الغنية، متقلدا سيفه، وينتعل حذاء ذا مهماز شبيه بأحذية «رعاة البقر»، في الأفلام الأمريكية «الويسترن». وهذا بطبيعة الحال، لا علاقة له بأحداث الحكاية وإن كان يدل على السخرية من البطل، كما تشي بذلك مضامين الحكاية.

أما إذا توقفنا عند اللوحات الداخلية في علاقتها بالشخوص فإنها حاضرة بشكل وازن، يختلف عددها من حكاية إلى أخرى وقد وجدناها في بعض الأحيان تحتل صفحات بكاملها دون كتابة.

اسم الحكاية	عدد الصور	عدد صور الشخصية الرئيسية الأولى	عدد صور الشخصية الرئيسية الثانية	نسبة حضور الشخوص الرئيسية في كل حكاية
الحمامة البيضاء	13	07	01	%61.53
ندم حصان	14	07	03	%71.42
الطفل والمطر	12	04	05	%75.00
بديع الزمان	14	08	01	%64.28

هكذا نستنتج: أن ما بين 61,5 إلى 75% من مجموع صور الحكايات مخصصة للشخوص الرئيسية؛ مما يدل على التناسب بين اللوحات الفنية، ومحتوى الحكايات. وهي لوحات ذات مستوى عال من الإخراج الفني، وتسهم إسهاما فعليا في توضيح الأحداث،

وتقريبها إلى ذهن الطفل القارئ.

نختم الحديث عن هذه الحكايات، بقولنا إنها ذات مقاس 14,8سم طولا وعرضا، تحترم فيها علامات الترقيم، وهي حكايات مشكولة؛ إلا في بعض الأحيان لا تشكل أواخر كلماتها، كما اعترتها بعض الأخطاء الإملائية خصوصا في الخلط بين همزة الوصل والقطع.


تركيب

حاولنا في الصفحات السابقات من الفصل الأول، تحديد المصطلحات، والمفهومات التي أطرت هذا الكتاب من : تحليل، وخطاب، وقصة، وحكاية. ووقفنا على ترادف هذين الأخيرين، والفرق بينهما؛ وفصلنا في ذلك لنتبنى مصطلح حكاية، انطلاقا من الميثاق المرجعي للنصوص السردية التي بين يدي هذه المقاربة؛ وإن حافظنا مذاك، على مصطلح «قصة» للأمانة العلمية، كما ورد في النماذج النقدية التحليلية الثلاثة؛ موضوع الفصل الموالي، أو أتى في ثنايا الاستشهادات التي تقتضيها ضرورة البحث.

وتناولنا مفهوم الطفولة، في مراحلها المختلفة من : النواحي الفزيولوجية، والعقلية، والنفسية، واللغوية؛ علاوة على الاهتمام بظاهرتي القراءة والانقرائية المطابقة لكل مرحلة من المراحل الآنفة الذكر، وما يناسبها من حكايات.

وخصصنا الفصل الثاني، لتقديم ثلاثة نماذج نقدية تحليلية لحكاية الأطفال؛ كل نموذج منها، يشكل اتجاها فكريا، وجماليا. وخلصنا إلى أن النموذجين : الإسلاموي، والنفسي-الايديولوجي تقليديان؛ ويتجلى ذلك من خلل أدوات اشتغالهما على حكاية الأطفال، من حيث المنهج والنتائج. ونوهنا -نسبيا- بالنموذج الثالث، كنموذج بنيوي، لما امتاز به من تجديد واجتهاد.

بيد أن مختلف النماذج النقدية السابقة؛ لم تول كبير اهتمام لـمُشَكِّلات الخطاب الحكائي الموجه للأطفال من : زمن، ورؤية سردية، وفضاء، وشخصية. كما أوليناها لها ولم تعالجها بنفس

التصور النظري-التطبيقي الذي أنجزناه.

وأبرزنا في الفصل الثالث، المكونات الدلالية، والجمالية، والفكرية في الحكايات الخمس : «الكناري»، «البنفسجية»، «البستاني الإشبيلي»، «بائع الفحم»، «تائه» لـ«**خوان رامون خمنيث**»؛ منطلقين من رؤية بانورامية، تعتمد التحليل النصي، وتبئر مكونات الخطاب الحكائي من : أحداث، وأزمنة، وأمكنة، وشخوص، وتيمات؛ وما ارتبط بها من جماليات التصوير، والحوار، والكتابة بالألوان.

وانتقدنا بعض الخلفيات الثاوية، في الخطاب الفكري الذي تبشر به تلك الحكايات.

ومهدنا للفصل الرابع، بموقع الأديب تولستوي في المشهد الروائي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ وأشرنا إلى علاقته بطبقة الفلاحين، وجهوده التربوية، لتطوير المدرسة الابتدائية الروسية؛ لننتقل إلى مجموعته الحكائية الشعبية : «البطة والقمر» لنعالج فيها ثلاث مُشَكِّلات للخطاب الحكائي الموجه للأطفال؛ هي : الفضاء، والزمن، والرؤية السردية. واستوجب منا ذلك، تحديد الفرق بين الفضاء، والمكان، باعتبار الأول، أعم وأشمل من الثاني؛ لننتقل على التو، لتناول الفضاء في «البطة والقمر»، الذي تجسد في الريف، والغابة، والبراري، وانحسر في المدينة. ووقفنا مليا عند دلالته من خلل المحاور التالية : الفضاء والتفاوت الطبقي، الفضاء والارتقاء الاجتماعي، الفضاء والموت، الفضاء والعنوان؛ وما ارتبط بها من تعبيرات جمالية : كالمحاججة وتوظيف صيغ أسماء المكان، والظروف

المكانية المتنوعة؛ ولم يفتنا أن نثير الاهتمام بالصورة في علاقتها بالفضاء.

وفرقنا في المكون الثاني، من مكونات الخطاب الحكائي في «البطة والقمر»، بين الزمان والزمن. فالأول مفهوم فلسفي، فزيائي، والثاني تعبير لغوي جمالي؛ كما أومأنا إلى المؤشرات الزمنية وتعرضنا لدلالة زمن الفعل في اللغة العربية؛ إذ ميزنا بين صيغته الصرفية، وبين نفس الصيغة في علاقتها بالسياق اللغوي.

وعليه فقد قسمنا في إطار السرديات البنيوية الزمن في المجموعة الحكائية لـ**تولستوي** إلى ثلاثة : زمن النص، وزمن القصة، وزمن الخطاب. وتعرضنا لخصائص هذين الأخيرين، ثم وضحنا الفروق الدلالية بين الأزمنة الثلاثة جميعها.

وألمحنا إلى حركتي السرد في صيرورتهما الزمنية من : حيث البطء، أو السرعة، والتقنيات الجمالية المرتبطة بهما.

وعالجنا المكون الثالث، في الخطاب الحكائي المتعلق بالرؤية السردية، وتكشف لدينا أن ضمير الغيبة، يهيمن على السرد، وبينا خلفيات ودلالات توظيفه، كما استنتجنا طغيان فعل الماضي في الحكايات، لكونه أداة السرد بامتياز.

وتوقفنا مطولا عند نهايات حكايات «البطة والقمر»، وما امتازت به كل نهاية من تقنيات جمالية متمثلة في : الحوارات المشهدية، والأسئلة الاستنكارية، وما تدعو له من تلميحات خلقية، وقيم تربوية.

أما الفصل الخامس فقد وطأنا له بإسهام «**زكريا تامر**»،

القاص السوري في مجال تطوير الحكاية الطفلية؛ منذ هزيمة 1967 إلى اليوم. لنشرع في تناول مفهوم الشخصية لديه في حكاياته الأربع : 1- «بديع الزمان»، 2- «الطفل والمطر»، 3- «الحمامة البيضاء»، 4- «ندم حصان».

وهكذا قارينا الشخصية من : خلال العنوان، وفي علاقتها بالمرحلة العمرية، ومن خلال المتن الحكائي-العينة؛ متتبعين أبعادها الثلاثة (أي أبعاد الشخصية) : الخارجي-البراني، والداخلي-الجواني، والاجتماعي-الطبقي. وضربنا لكل منها عدة أمثلة، استقيناها من جسد الحكايات الأربع؛ أخذا بعين الاعتبار التمايزات فيما بينها التي تمليها خصوصيات الخطاب الحكائي الطفلي.

كما تعرضنا لإشكالية البطل الحكائي من منظورات مثالية، وواقعية، اشتراكية. وحاولنا الإشارة إلى المقاييس التجديدية، في ضبط مفهوم الشخصية، كمقياس الحيز، المتمثل في المدى الذي تحتله الشخصية في فضاء الصفحات، وأسطرها، وكذا علاقة اسم الشخصية بالتضعيف الدلالي.

وربطنا في اتساق بين الشخصية وفضائها، المعبر عن أحوالها النفسية، والاجتماعية، والخلقية : في فرحها وحزنها، في غناها أو فقرها، في خيرها أو شرها.

وميزنا بين مفهوم الشخصية المحورية-الرئيسية-النامية، وبين الشخصية الثانوية-الثابتة-المسطحة، من حيث الأدوار والعلائق، والظهور والغياب، في مساحات جسد الحكايات.

واستنطقنا الجوانب الجمالية التي تقدم بها الشخوص، مرتكزين على بدايات الحكايات، ونوعية الجمل الموظفة فيها، ومكونات الخطاب الحكائي التي تشتمل عليها من : زمان، ومكان، وأحداث؛ كما تساءلنا عن التوظيف الجمالي للسرد، والتكرير، والحوار.

وتناولنا في نهاية الفصل، علاقة الحكاية الطفلية بالبعد التربوي، من خلال نهاية كل حكاية، وما اتسمت به من تقنيات جمالية؛ وختمنا الفصل بحديث عن الشخصية، في اتساقها بالصورة من حيث عددها، وتشكيلها، ودلالاتها، ومستواها الفني، وعلاقتها بالرسام الذي أنجزها.

ملحق النماذج الحكائية

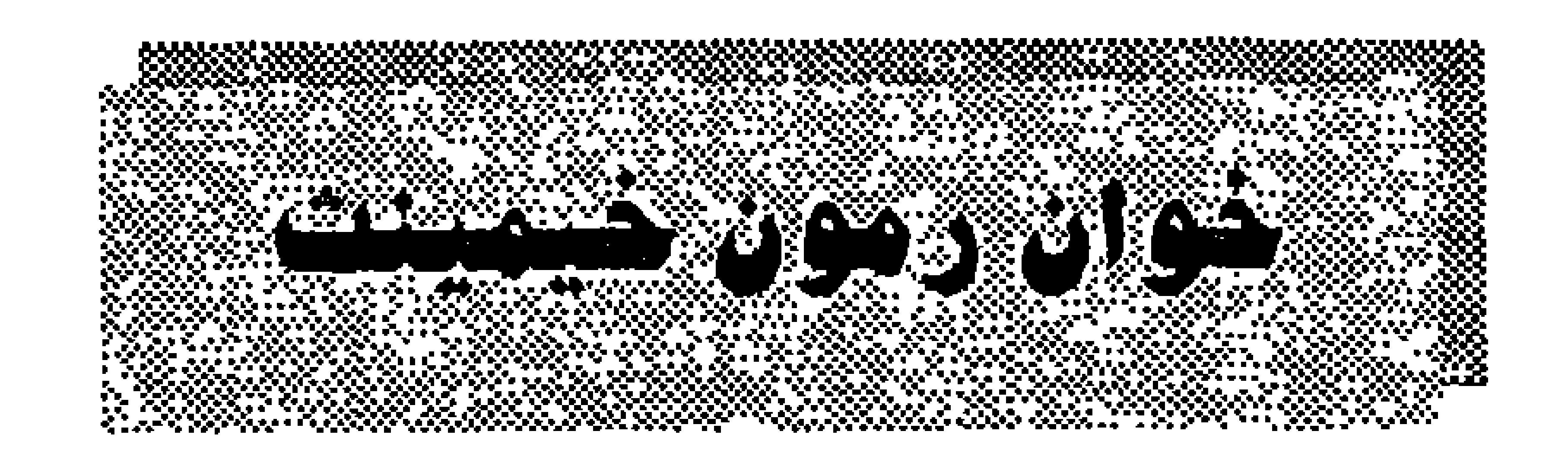
إضاءات:

نقدم للقارئ الكريم، عينة من النماذج الحكائية المدروسة في هذا الكتاب. وقد اخترنا حكايتين لكل قصاص، دون التمكن من شكلها، وما يصاحب نصوصها من صور ولوحات لأسباب تقنية، هذا أولا.

واحتراما لحقوق المؤلفين، والرسامين، وعدم «قرصنة» أعمالهم من جهة ثانية.

وثالثا: نقلناها كما هي «محافظين» على نفس الأخطاء التركيبية والإملائية التي لحقتها، أثناء ترجمتها، وطبعها في أصولها.

ورابعا: قدمنا هذه الحكايات بالذات؛ لأنها تشكل أكثر النصوص استشهادا داخل جسد الكتاب.



1- الكناري

لقد جاءوا للأطفال بالكناري العجوز الأخضر اللون، جنوا ساعات معه، يسعدونه ويلاعبونه، وحين أخذ منهم التعب مأخذه تركوه وحيدا، حينئذ قصدت سجنه الاضطراري المفتوح (كيف يمكن أن أطلق سراحه؟ إلى أين يمكن أن يذهب كناري عجوز؟)، بدأت ألاعبه بطريقتي الخاصة «كناري بي، بي» «كناري بي، بي»، استجاب الكناري، وعلامات الحزن بادية عليه، بزقزقة خفيفة وصوت غنائي «بي، بي» .

وحين أجلس لأشتغل كل مساء، ألاطفه، ابتسم له من خلال شعري أو عبر كلماتي وجمل نثري، وأحيانا بعمق الإبداع.. «بي، بي» كان دائما يجيبني، بعين سعيدة صغيرة، يزقزق لحظات مثل وردة مفتوحة موشكة على الذبول.

والآن، وقد خيم الليل، أدخل الكناري حزنه في جناحه الإسفنجي فاستعد للنوم على طاولة سجنه وليس على خشيبته. استمرت إشاراتي إليه، قلت له مرة « بي، بي» فأخرج عينه الحية الخضراء من رأسه الصغير البيضاء، وأجابني، ربما، من خلال أحلام الموت «بي، بي».

2- البنفسجية

جاءوا لنا بهدية: حمامة بيضاء «كي نأكلها»، ولكن من يستطيع أكلها بعد أن يراها ويلاطفها؟ سلمناها لطفلي البستاني ليربيانها.

– ماذا ستفعلان بها؟

«ماريا» هي كبرى الطفلين «البنفسجية» كما ندعوها، شهباء رشيقة ذات العينين الخضراوين والشعر البني الممشوط بالزيت، والأسنان الصفراء قفزت بخفة :

– نربيها ثيدي!

ولكن الأب ذبح الحمامة في ذلك المساء نفسه، فأكلتها الأسرة، أعني أكلها الأب والطفل الذي يشبهه كثيرا، أما الأم والصبية فقد سعدتا برائحة طبخها.

وفي الغد حين دخلت المنزل، كان الأطفال جالسين، يلعبون على عتبة الباب :

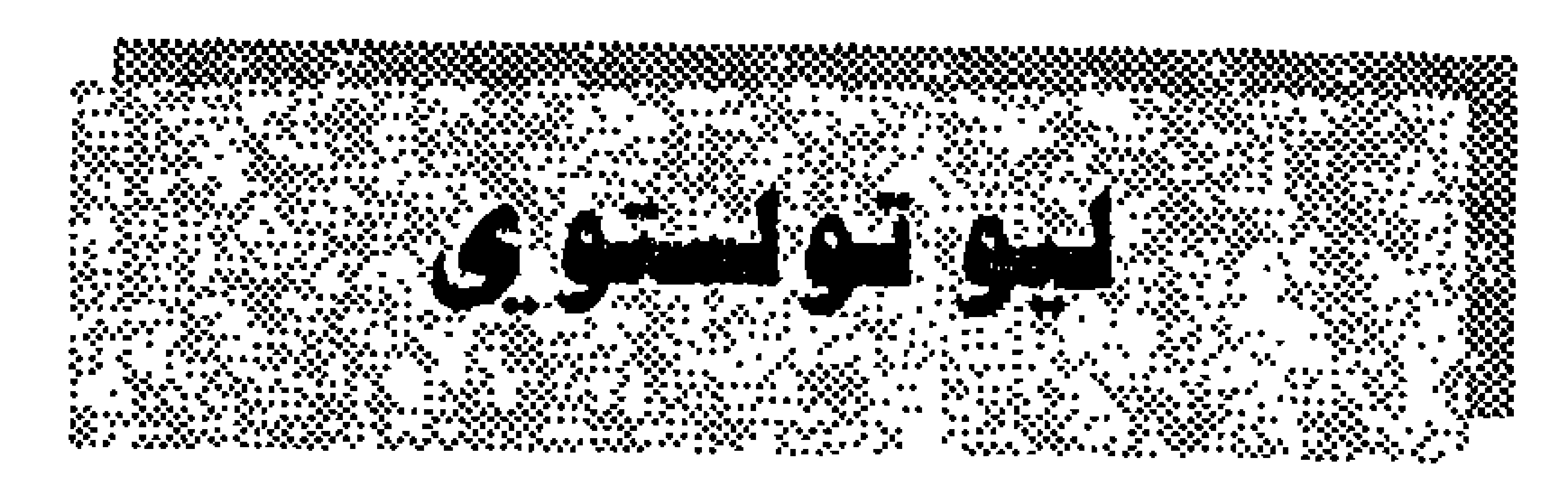
– أين الحمامة؟ سألت بشوق.

انتصب الطفل واقفا، نافخا بطنه ضاربا إياها براحته:

– هنا، توجد مصونة (مشيرا إلى بطنه..)

ابتسمت «ماريا» «البنفسجية» بحزن، وهي تقلد أخاها :

– هنا توجد مثونة (مصونة) ثيدي (سيدي)!



1- البطة والقمر

كانت بطة تسبحُ يوما في النهر ، باحثة عن السمك، وانقضى اليوم بأسره، دون أن تعثر على سمكة واحدة .

حينما أقبل الليل ، شاهدت البطة القمر منعكسا على سطح الماء، واعتقدت أنه سمكة، فغطست في الماء لتمسك به، ورأتها البطات الأخريات ، فاندفعن ضاحكات منها .

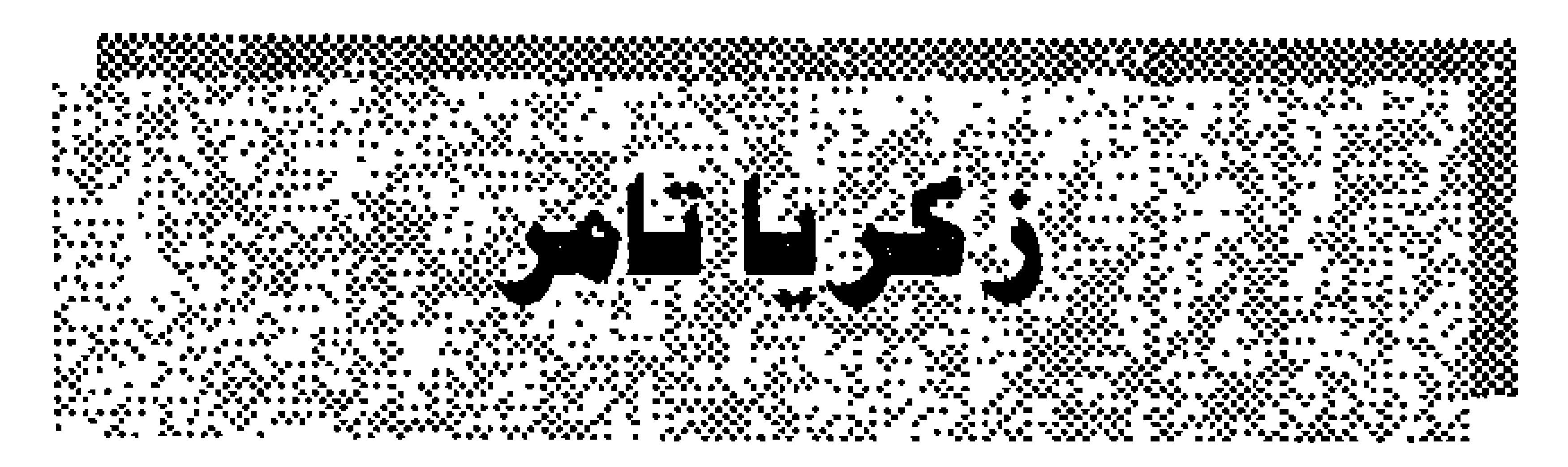
ومنذ ذلك اليوم ، غرقت البطة في الخجل والتردد ، إلى حد أنها حتى عندما ترى سمكة تحت الماء ، لا تحاول الإمساك بها ، ولم يمض وقت طويل حتى ماتت جوعا.

2- الأبن العلامة

عاد شاب من المدينة إلى أبيه الذي كان يقطن الريف فقال الأب لإبنه: «إننا نقوم بتخزين التبن اليوم، فخذ جِرافة وأقبل لتساعدني».

لكن الأبن لم يكن يرغب في العمل، ولهذا قال: «إنني مثقف وقد نسيت كافة تلك الكلمات، التي يستخدمها الفلاحون، فما الجرافة؟».

وبينما كان الأبن يسير عبر الفناء، تعثر في جرافة، كانت ملقاة في طريقه؛ فأصابته يدها في جبينه، وبدا فجأة أنه يستعيد ما تعنيه الجرافة، فأمسك برأسه وصاح: «من الأحمق الذي ترك الجرافة ملقاة هنا؟».



1- الحمامة البيضاء

حطت الحمامة على ضفة نهر من الأنهار، وبكت، فأطلت سمكة من النهر، وقالت للحمامة: «لماذا تبكين؟ هل أنت مريضة»؟

قالت الحمامة : «أنا أبكي لأني قد عدت إلى عشي فلم أجد فيه ابنتي، ولا بد أنها ضاعت» .

قالت السمكة : «يحق لك أن تبكي، فأنا أيضا أم مثلك وأعرف جيدا ما تشعر به الأمهات يوم يمس الأذى أولادهن».

قالت الحمامة : «ما يضاعف ألمي أن ابنتي ما زالت صغيرة ، ولم تتعلم كيف تدافع عن نفسها».

قالت السمكة : «سأعاونك وسأبحث عن ابنتك في النهر كله».

قالت الحمامة : «لا فائدة من بحثك ، فلن تجدي ابنتي المسكينة في النهر ، فمن يملك جناحين لا يحيا في الماء».

قالت السمكة : «إذن تابعي البحث عنها، فالبكاء لا ينفع ولن يعيد إليك ابنتك».

طارت الحمامة ، واستأنفت بحثها عن ابنتها الصغيرة الضائعة، ولكنها بعد أمد قصير تعبت ، فحطت على أرض حقل أخضر، وهناك تخيلت ابنتها الحمامة الصغيرة الضعيفة الجناحين ، حائرة مضطربة مذعورة ، يتصاعد هديلها مستغيثا مناديا أمها ؛ عندئذ بكت الحمامة الأم فقال لها أحد الأرانب متسائلا: «لماذا تبكين؟ إذا كان الجوع هو الذي يبكيك فسأرشدك إلى بستان مليء بأفضل أنواع الجزر».

قالت الحمامة : «ما يبكيني ليس الجوع . إني أبكي لأني قد أضعت ابنتي الصغيرة ، وبحثت عنها في كل مكان ، ولم أنجح في العثور عليها».

قال الأرنب : «أنا سريع الركض وسأعاونك في بحثك».

شكرت الحمامة للأرنب رغبته في مساعدتها ، ولكنها قالت له : «الحمامات الصغيرات متشابهات ، وإذا شاهدت ابنتي فلن تعرفها ، ولا أحد غيري أنا ، أمها ، يستطيع التعرف إليها».

وطارت الحمامة من جديد لتعاود بحثها عن ابنتها المفقودة . شاهدت الحمامة حمارا كان منهمكا في أكل كومة من العشب ، فقالت له متسائلة : « هل شاهدت حمامة صغيرة بيضاء»؟

قال الحمار مدهوشا : «ما هذا السؤال الغريب العجيب ؟! هل سبق لأحد أن أبصر حمارا يحدق إلى السماء ؟ الحمار ينظر دائما إلى الأرض التي سيطأها بحوافره خشية الوقوع في حفرة».

في تلك اللحظة إقتربت قطة سوداء اللون من الحمار والحمامة ، وسألتهما بفضول : «عم تتحدثان»؟!

قالت الحمامة للقطة : «هل رأيت حمامة صغيرة بيضاء»؟

قالت القطة : «ليتني شاهدتها ! فلو شاهدتها لكانت الآن مستقرة في بطني».

قالت الحمامة للقطة : «يا لك من قطة سيئة الأخلاق ! هل هذا كلام يوجه إلى أم تتألم»؟!

قالت القطة : «اسمحي لي بأن آكلك فتتخلصي من آلامك وأحزانك كلها».

غضب الحمار ، وقال للقطة : «إذا لم تبتعدي فورا فسأرفسك رفسة ترمي بك وسط مئة كلب».

فسارعت القطة إلى الهرب بينما قالت الحمامة : «ماذا أفعل ؟

الليل موشك على القدوم ، وشمس النهار ستغيب قريبا».

قال الحمار : «هيا ، هيا تابعي البحث عن ابنتك ولا تضيعي الوقت في التكلم مع حمار».

طارت الحمامة، واستأنفت تفتيشها عن ابنتها بينما كان الظلام يقبل رويدا رويدا . وعندما أمست الحقول مظلمة عادت الحمامة إلى عشها حزينة باكية، ولكنها فوجئت بابنتها الحمامة الصغيرة في العش ، فصاحت فرحة: «أهذه أنت؟! أين كنت؟ هل ضعت»؟

قالت الحمامة الصغيرة : «لقد هربت من العش» .

قالت الأم : «ماذا تقولين ؟ أتهربين من أمك التي تحبك أعظم الحب»؟!

قالت الحمامة الصغيرة : «هربت لأتفرج على الدنيا خارج العش، ثم ضعت»!

قالت الأم : «وكيف عدت»؟

قالت الحمامة الصغيرة : «لا أدري».

فتذكرت الأم كيف ضاعت هي يوم كانت صغيرة السن ، وأرشدها إلى العش حبها للمكان الذي ولدت فيه ، ثم قالت لابنتها الصغيرة : «كل الذين يبتعدون ضائعين عن بيوتهم سيرشدهم حبهم لبيوتهم إلى طريق العودة إليها».

2-بديع الزمان

في قديم الزمان ، كان يعيش في بغداد رجل اسمه بديع الزمان، وكان قوي الجسم ، ضعيف العقل . ورث عن أبيه الكثير من الأموال، وكانت حياته سعيدة ، تخلو من الأحزان .

ولكنه في ذات يوم عرف الكآبة ، إذ سيطرت عليه الرغبة في أن

يصير رجلا مشهورا يحبه أهل بغداد فكر طويلا ، غير أنه لم يهتد إلى ما يتيح له الظفر بما يرغب .

فقصد رجلا عجوزا تتحدث بغداد باحترام ووقار عن حكمته ولحيته البيضاء التي تبلغ ركبتيه ، وقال له بلهجة متوسلة «ساعدني يا من اشتهرت بالحكمة»!

قال الحكيم برصانة : «تكلم يا بني . ماذا تريد مني» ؟ قال بديع الزمان : « أريد أن أصبح رجلا مشهورا تعرفه بغداد بأسرها، وسأموت قهرا إذا لم أنل ما أبغي».

قطب الحكيم جبينه ، وفكر قليلا وهو يداعب لحيته بأصابعه، ثم قال : « إبحث يا بني عن مظلوم ودافع عنه وساعده على استعادة حقوقه المسلوبة» .

فرح بديع الزمان ، وشكر للحكيم نصيحته ، وعاد إلى بيته، وعندئذ تنبه إلى أنه لم يسبق له أن التقى بمظلوم ، وأنه يجهل صفات المظلومين ، فسأل زوجته : « هل تعرفين ما هي أوصاف الناس المظلومين»؟

قالت زوجته: «لا بد أن تكون وجوههم عابسة».

فغادر بديع الزمان بيته مسرعا ، ومشى في شوارع بغداد وهو يحملق في وجوه الناس مفتشا عن وجه عابس.

وفجأة أطلق بديع الزمان صيحة فرحة ، فقد لمح رجلا شديد العبوس ، فسارع إلى اعتراض طريقه ، وقال له : لا داعي للإنكار . من المؤكد أنك رجل مظلوم ، هيا احك لي عن آلامك وسأساعدك ، فأنا غني وقوي.

قال الرجل العابس : «نطقت الصدق فأنا فعلا رجل غني مسكين ، إسمي عباس ، وقد سطوت على أرض صغيرة ، فطردني منها صاحبها بصورة تخلو من التهذيب».

قال بديع الزمان : «ولماذا لم تمنعه من طردك»؟

قال عباس : «إنه أقوى مني ، وله عضلات فولاذية».

قال بديع الزمان : «أنا أقوى منه ، وسأطرده كما طردك ، فأنا مصمم على نصرة المظلومين أمثالك».

دهش عباس ، وهم بالضحك ، ولكنه تصنع الحزن الشديد، وقال : «سأرشدك إلى أرض ذلك الظالم».

وبعد سير قليل وصلا إلى الأرض ، حينئذ صاح بديع الزمان مخاطبا صاحب الأرض : «هيا اترك هذه الأرض فورا».

قال صاحب الأرض : «ما هذا الكلام ؟ الأرض أرضي وأنا لا أملك سواها ، وأحيا من خيراتها ، وإذا تركتها فمن أين أحصل على خبزي»؟

قال بديع الزمان : «لا داعي للكلام . هيا اترك الأرض فورا».

رفض صاحب الأرض ترك أرضه ، فهجم عليه بديع الزمان وضربه بقسوة وهو يصيح : «الويل لك أيها الظالم».

ونجح بديع الزمان في طرد صاحب الأرض من أرضه ، فهرع صاحب الأرض إلى القاضي شاكيا ، فأمر القاضي رجال الشرطة بإحضار عباس وبديع الزمان ، فنفذوا أمره بسرعة.

ومثل بديع الزمان وعباس أمام القاضي. وما أن روى بديع الزمان ما فعل حتى انفجر القاضي ضاحكا متناسيا وقاره.

وظفر بديع الزمان بما يشتهي، فقد أصبح معروفا في بغداد بأنه الرجل الذي أراد أن ينصر المظلومين فنصر الظالمين.

مراجع وهوامش الفصول

هوامش الفصل الأول

(1) د. **سعيد علوش** : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب، ط1، بيروت 1985، ص :75.

(2) **سعيد يقطين** : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت-البيضاء 1997، ص: 7.

(3) انظر المرجع السابق، من ص: 13 إلى ص : 26.

(4) **سمير روحي الفيصل** : ثقافة الطفل العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 1987، ص : 134-135.

(5) المرجع السابق، ص : 137.

(6) مجلة المعرفة السورية، عدد 219، 1980 ص :84.

(7) **علي الحديدي** : في أدب الأطفال، مكتبة الانجلو المصرية. ط6، القاهرة 1996، ص : 176.

(8) مثل ما قام به الإخوان **جريم** في ألمانيا **وليو تولستوي** في روسيا...

(9) مجلة المعرفة السورية. عدد 219 ، ص :85.

(10) **علي الحديدي** : في أدب الأطفال، ص :217.

(11) د. **سهيل ادريس** ود. **جبور عبد النور** : قاموس المنهل، فرنسي عربي، دار الآداب، ط 5، بيروت 1979.

(12) د. **مصطفى يعلى** : القصص الشعبي بالمغرب، شركة النشر والتوزيع/المدارس، ط1، البيضاء 2001، (الفصل الثالث من الكتاب).

(13) **Le petit Laroussse**, Paris 1996. P: 516, 863

(14) **محمد أقضاض**: لعبة النسيان: النص والميتانص، دراسة نقدية، البوكيلي للطباعة والنشر، ط1 ، القنيطرة 1995، ص:18.

(15) **محمد أنقار**: قصص الأطفال بالمغرب، منشورات كلية

الآداب والعلوم الإنسانية، ط 1، تطوان 1998، ص : 8و9.

(16) اعتمدنا في تقسيم مراحل الطفولة على المرجع السابق.

هوامش الفصل الثاني

(1) **عبد الهادي الزوهري** : ثقافة الأطفال بالمغرب (معجم، أدب، نقد)، مطبعة M.B.H ، ط1، آسفي 1999، انظر الفصل المخصص لنقد أدب الأطفال.

(2) **د. نجيب الكيلاني** : أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت 1986، من ص: 165 إلى ص: 176.

(3) **علي الحديدي** : في أدب الأطفال. ص : 232.

(4) د. مصطفى حجازي وآخرون : ثقافة الطفل العربي بين التغريب والأصالة، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، ط1، الرباط 1990، من ص : 196 إلى ص : 200.

(5) المرجع السابق، من ص : 210 إلى ص : 219.

(6) **محمد أنقار** : قصص الأطفال بالمغرب، من ص : 157 إلى ص : 168.

هوامش الفصل الثالث

(1) جريدة الكاتب (المغربية)، عدد 1، 1996، ص : 11. حيث ترجم الناقد **محمد أقضاض** خمس حكايات : الكناري البنفسجية، بائع الفحم، البستاني الإشبيلي، تائه.

(2) مثل الناقد **بشير القمري** الذي لم يشر إلى التطور النسبي الذي تعرفه بلادنا في مجال ثقافة الطفل: كتابات، تأسيس جمعيات، إقامة مهرجانات، عكس ما فعله **محمد علوط**. انظر جريدة العلم الثقافي بتاريخ 6 يناير 1996.

(3) يشار إلى هذا الكتاب في تقديم ترجمة الحكايات الخمس الذي ورد في جريدة الكاتب الآنفة الذكر.

(4) يبدو في حلقة من سلسلة «توم وجيري» الجزء الأسفل من جسم خادمة البيت، وهي تستعد لطرد القط، ويتم التركيز على إبراز التناقض الصارخ بين ضخامة الخادمة والحجم الصغير للقط.

(5) نجد البعد الشاعري كخاصية في الخطاب الحكائي لدى **محمد الصباغ**، ولكن شتان بين الكاتبين في بناء عوالم حكاياتهما معنى ومبنى.

(6) تشغل الطبيعة بقاموسها حيزا أساسيا في الحكايات الخمس ويتعلق الأمر بالأرض والحقل والعشب والأشجار والورود والجبل والطريق والقرية وبالسماء والماء والغروب والليل والمطر والرياح والبحر والبخار والدخان ...الخ.

❐ ❐ ❐

هوامش الفصل الرابع

(1) **Thomas Mann**: Goethe et Tolstoi. petite bibleothèque Payot 107 Paris 1967. P: 28.

(2) **د. مصطفى يعلى**: القصص الشعبي بالمغرب، ص : 19.

(3) **ماهر نسيم** : لمحات من الأدب الروسي، دار المعارف، سلسلة اقرأ، رقم 182، مصر 1958، ص : 19.

(4) **ليو تولستوي** : اعترافات شبابي، كتاب الهلال، عدد 101،

القاهرة 1959، ص : 10.

(5) **ميخائيل باختين** : الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم **د. محمد برادة**، دار الأمان، الرباط1987، ط2، ص: 159.

(6) **ليو تولستوي** : البطة والقمر، ترجمة **كامل يوسف حسين**، رسوم **البهجوري**، دائرة ثقافة الأطفال، مكتبة الطفل، عدد 24، بغداد، 1981.

(7) انظر حكاية العفريت وكسرة الخبز: وفي هذا السياق يقول **عبد العزيز عبد الحميد**: «وتحتوي بعض القصص على عناصر سيئة، وهي إذا تركت من غير إصلاح... ربما كانت عاملا سيئا في تربية الطفل»: القصة في التربية، دار المعارف، ط7، مصر 1956، ص:9.

(8) **حسن نجمي** : شعرية الفضاء : المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-البيضاء، 2000، ط1، ص: 7.

(9) المرجع السابق، ص : 47.

(10) المرجع السابق، ص : 12.

(11) **يمنى العيد** : معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983، ط1، ص: 234.

(12) **عبد الرحيم مودن** : الشكل القصصي في القصة المغربية، ج1، منشورات دار الأطفال، البيضاء 1988، ط1، ص:259.

(13) **حسن نجمي** : شعرية الفضاء. ص : 84.

(14) **نجيب العوفي** : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء 1987، ط1، ص : 170.

(15) **مصطفى يعلى** : القصص الشعبي بالمغرب، ص : 30.

(16) المرجع السابق، ص : 130.

(17) **عبد الفتاح كيليطو** : الغـائب، دار توبقـال، 1987، ط1، ص:7.

(18) **حسن نجمي** : شعرية الفضاء، ص : 218.

(19) يقول عبد الفتاح كيليطو في «الغائب» : الخداع موصول بالليل بالقمر، أما الصدق فموصول بالنهار بالشمس، القمر عالة على الشمس، النقص هو ما يميزه.. إنه يدعي ملكيته النور لا يصدر منه إلا الوهم.. إن للقمر ارتباطا بالموت من خلال عبارة ابن المعتز : يا مثكلي طيب الكرى». ص : 9 و 10.

(20) **د. علي الحديدي** : في أدب الأطفـال، يورد في ص: 228 قصة شعبية مكسيكية تسمى «الأرنب في القمر» يبدو فيها القمر مخادعا وجبانا وشريرا.

(21) **نجيب العوفي** : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. ص : 571.

(22) **د. عبد المالك مرتاض** : في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد 240، الكويت 1998، ص : 149.

(23) **علي الحديدي** : في أدب الأطفال، ص : 232.

(24) المرجع السابق، ص : 232.

(25) **د. تمام حسان** : مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء 1986، ص : 245.

(26) **د. مصطفى يعلى**: القصص الشعبي بالمغرب، ص: 66.

(27) **د. سعيد يقطين** : تحليل الخطاب الروائي، ص : 85.

(28) **د. عبد المالك مرتاض** : في نظرية الرواية، ص : 235.

(29) المرجع السابق، ص : 175.

(30) المرجع نفسه، ص : 229.

(31) **حسن بحراوي** : بنية الشكل الروائي: الفضـاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت-البيضاء 1990، ط1،

ص:119.

(32) **د. عبد المالك مرتاض** : في نظرية الرواية، ص : 175.

(33) المرجع نفسه، ص : 177.

(34) **د. سعيد يقطين** : الخطاب الروائي، ص : 89.

(35) المرجع نفسه، ص : 89.

(36) **حسن بحراوي** : بنية الشكل الروائي، ص : 111.

(37) **سمير روحي الفيصل**: ثقافة الطفل العربي، ص: 135.

(38) **محمد سامي** : الرواية وصنعة كتابة الرواية، الموسوعة الصغيرة، عدد 99، العراق 1981، ص : 80.

□ □ □

هوامش الفصل الخامس

(1) **محمد أقضاض** : لعبة النسيان: النص والميتانص، ص:34.

(2) الحكايات الأربع، موضوع هذه الدراسة هي :(1) «بديع الزمان» رسوم محمود فهمي، (2) «الحمامة البيضاء» رسوم عدلي رزق الله، (3)«ندم حصان» رسوم ليلى الشوا، (4)«الطفل والمطر» رسوم نذير نبعة، سلسلة المستقبل للأطفال، دار الفتى العربي بيروت 1977 ط2.

(3) **C.Bonnet, J. Gardes Tamine**: L'enfant et l'écrit. Armand Colin, Paris 1990. P: 33

(4) **حسين القباني** : فن كتابة القصة، دار الجيل، بيروت 1979، ط3، ص : 70.

(5) **جورج لوكاتش** : دراسات في الوقعية، ترجمة **د. نايف**

بلوز ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1972، ط 2، ص : 23.

(6) **سمير روحي الفيصل** : ثقافة الطفل العربي، ص : 139.

(7) **Isabelle Jan**: La littérature enfantine, les éditions ouvriéres, 4ème édition. Paris 1984. P: 105...134.

(8) **د. أحمد نجيب** : أدب الأطفال : علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة 2000، ط 3، ص : 82.

(9) **فليب هامون** : سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة د. سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط 1990، ط 1، ص : 23.

(10) **بوعلي ياسين ونبيل سليمان** : الأدب والايديولوجيا في سوريا، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1974، ط1، ص : 220، حيث يقول المؤلفان : الأصفر سلبي دائما والأبيض كذلك، والأسود كذلك لون تشاؤمي...

(11) **سمير روحي الفيصل**: ثقافة الطفل العربي، ص: 139.

(12) **فليب هامون** : سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص:71.

(13) مجلة الكرمل، عدد 61، خريف 1999، ص : 92.

(14) **سمير روحي الفيصل**: ثقافة الطفل العربي، ص: 142.

(15) مجلة الطريق، عدد 1979/6، ص : 54.

الفهرست



■ **عبد الهادي الزوهري**

من مواليد 1952 بآسفي

■ حصل على الإجازة في الأدب العربي (كلية آداب الرباط-1976)

■ حصل على دبلوم المدرسة العليا للأساتذة (الرباط-1977)

■ يشتغل حاليا حارسا عاما بالمركز التربوي الجهوي بالقنيطرة

■ نشر عدة مقالات تربوية في مجلات مثل: علوم التربية، فضاءات مغربية، أسيف، وآفاق تربوية

■ صدر له كتاب سنة 1999 بعنوان: «ثقافة الأطفال بالمغرب»

هذا الكتاب

(...) وإذا كانت بعض المقاربات قد حاولت اختراق الفضاء الإبداعي بنوع من التردد حينا، أو بنوع من الخجل حينا آخر، فإن أهمية هذا العمل - والباحث ليس غريبا عن الميدان بعد إصداره لمطبوعه الأول حول ثقافة الأطفال بالمغرب (1999) - تكمن في الاستفادة من الغنى النظري للدراسات السردية دون أن يغادره حس فني ملموس برز في تعامله مع المنتوج الإبداعي الموجه للأطفال من حيث كونه يقتضي خضوعه لمقاييس جمالية في الكتابة وا
واستعمال اللون والخط وم
المتضافرة على تحريك الم
وترسيخ القيم الإنسانية من جه
كتاب جدير بالقراءة.

الدكتور عبد الرحيم م

الثمن : 32 درهما